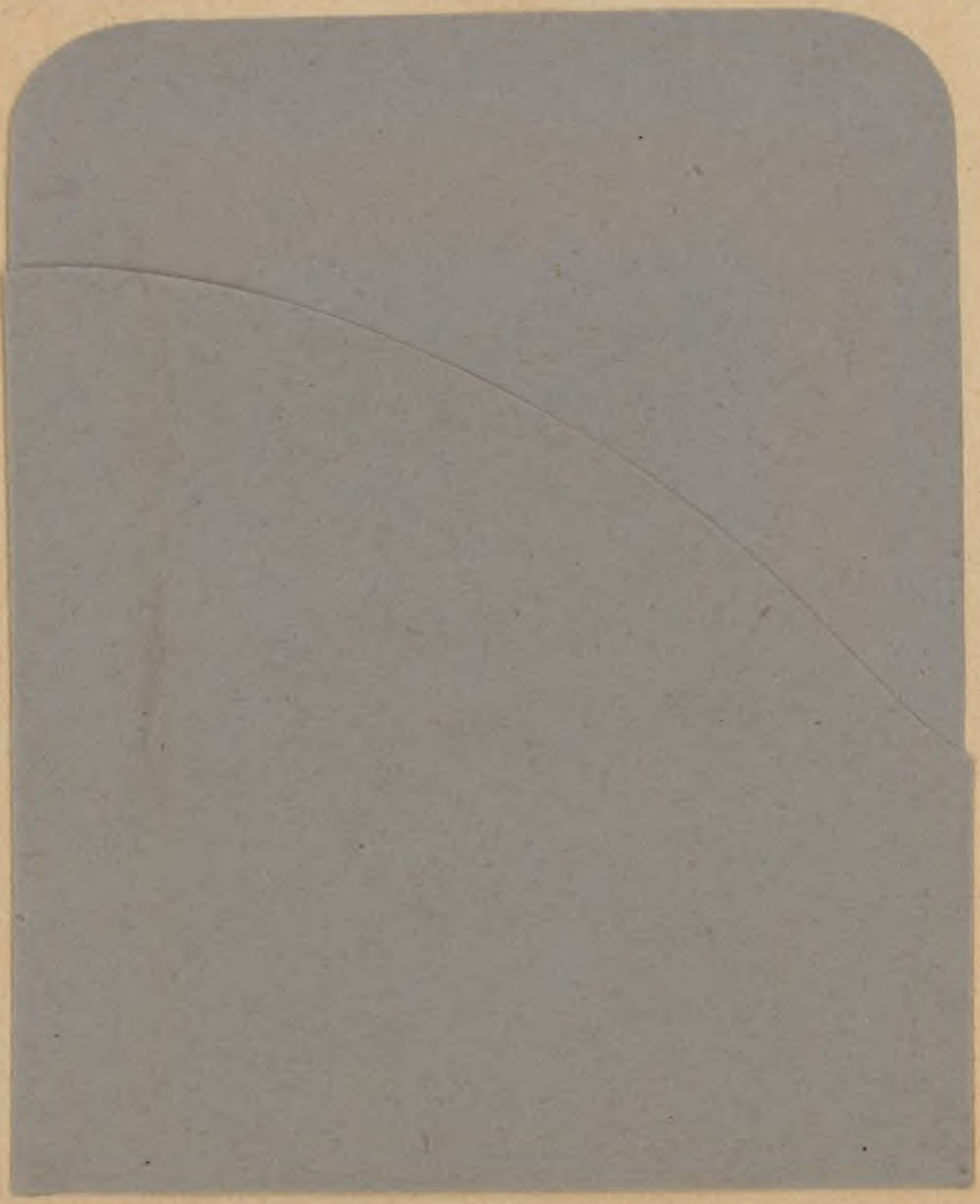
VII C 2
TPM

С. 2.

...ский Музей
...иотека
VI С 2-РМ
Инвент.: 210

59



А. В. Половцовъ.

ПРОГУЛКА

ПО

РУССКОМУ МУЗЕЮ

Императора Александра III

ВЪ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

Съ 39-ю рисунками.

МОСКВА.
Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименовская улица, собств. домъ.
1900.

А. В. Половцовъ.

ПРОГУЛКА

по

РУССКОМУ МУЗЕЮ

Императора Александра III

въ С.-ПЕТЕРБУРГѢ.

Съ 39-ю рисунками.

МОСКВА.
Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и К°, Пименовская улица, собств. домъ.
1900.

Дозволено цензурою. Москва, 30 іюля 1900 г.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Исторія вообще и исторія искусства и литературы въ частности должны идти рука объ руку съ искусствомъ.

Данныя, почерпнутыя изъ нихъ, могутъ лишь содѣйствовать наслажденію художественнымъ произведеніемъ.

«Прогулка», напоминая такія историческія и литературныя свѣдѣнія въ общедоступной формѣ, имѣетъ цѣлью оказать посѣтителямъ Русскаго музея Императора Александра III нѣкоторое подспорье въ этомъ отношеніи.

Анатолій Половцовъ.

Іюль 1900 года.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Введеніе.

Стр.

Просвѣтительная дѣятельность Императора Александра III.—Россійскій Историческій музей въ Москвѣ. — Научные и художественные труды Великаго Князя Георгія Михаиловича.—Основаніе Русскаго музея имени Императора Александра III 1

Зданіе Русскаго музея. Архитекторъ Росси.—Михайловскій дворецъ. — Стиль Empire. — Исторія львовъ. — Архитекторъ В. Ѳ. Свиньинъ.— Превращеніе дворца въ музей.— Монументальная лѣстница.—Художественная отдѣлка различныхъ залъ 4

Значеніе Русскаго музея. Московская Третьяковская галлерея.—Гёте и Джіотто.—Необходимость созданія новой галлереи русскаго искусства.—Изъ какихъ собраній составился Русскій музей. . . . 14

Нижній этажъ музея.

Собраніе христіанскихъ древностей. Значеніе и развитіе византійскаго искусства.— Особенности русской иконописи.— „Халдейская печь“ или амвонъ.— Напселинъ.— Деревянныя рѣзныя изображенія.—Металлическія вещи.—В. М. Васнецовъ. 18

Доброе старое время. Разсказы прабабушки.—Иниціатива Петра Великаго.—Академія Художествъ при Московскомъ университетѣ.—Вліяніе Екатерины Великой на развитіе талантовъ.— Академики изъ крестьянъ.— Калмыкъ.— Аничковскіе кони и художникъ Ге.—Доброе старое время.—Начатки русскаго жанра.—Лермонтовъ живописи 27

Скульптурныя произведенія на площадкѣ лѣстницы 46

Стр.

Верхній этажъ.

Карлъ Павловичъ Брюлловъ.

Геній и талантъ.—Наслѣдственность.—Годы ученія.—Рафаэль и Гвидо-Гени.—Вѣчный городъ.—Кипучая фантазія.—Камучини . . . 48

„Послѣдній день Помпеи“ 55

Замѣчательное письмо К. П. Брюллова о „Помпеѣ“ 56

Судьба „Послѣдняго дня Помпеи“.— Итальянскіе лавры и французскіе терніи.— Лубочное изображеніе „Помпеи“ по описанію.— „Помпея“ въ балаганѣ.—Петербургскія торжества.— Значеніе „Послѣдняго дня Помпеи“. 61

Брюлловъ послѣ „Помпеи“. „Инеса де-Кастро“.— „Осада Пскова“.—Способъ работы Брюллова.— Замѣчательные рисунки, эскизы и этюды.—Работы для Исаакіевскаго собора.—Тихій закатъ. . . 69

Ѳедоръ Антоновичъ Бруни.

Происхожденіе и юность. Миланъ и Мендризіо.—Феделе Джованни Бароффи-Бруни.— Художникъ.— Суворовскій герой.— Переселеніе въ Россію.—Годы ученія. 79

Увѣнчанъ на Капитоліи. Побѣдитель Камучини.— Юноша академикъ.—„Галатея“ и „Изгнаніе Иліодора“.—Отзывъ А. А. Иванова . 81

Мѣдный змій. Различныя наименованія картины.— Отношеніе къ ней Императора Николая Павловича.—Огромный успѣхъ картины.— Рисунки къ „Мѣдному змію“.— Апооеозъ ужаса.— Стихотвореніе Е. П. Гребенки 83

Моленіе о чашѣ. Послѣднія десятилѣтія. „Моленіе о чашѣ“.— Живопись для Исаакіевскаго собора.— Ректоръ Академіи Художествъ.— Дѣятельность по Императорскому Эрмитажу.—Полувѣковой юбилей.— Кончина. 87

Спутники Брюллова и Бруни. П. В. Басинъ.— Историческія темы для живописцевъ.— Графъ Ѳ. П. Толстой, медальеръ-живописецъ.— Н. С. Пименовъ, скульпторъ-живописецъ.— Разносторонность художниковъ прежняго времени 90

Послѣдній историческій чертогъ.— Картины Айвазовскаго.—Двѣ крайности: романтическія „Христіанскіе мученики“ Флавицкаго и реализмъ „Тайной вечери“ Ге.— Мнѣніе Императора Николая Павловича о группѣ Ставассера 92

Стр.

Пантеонъ современниковъ. Мало извѣстный художникъ, Александръ Коцебу.—„Запорожцы“ Рѣпина.—Аповеозъ смѣха.—„Фрина“ Семирадскаго.—Историческое значеніе Фрины.—Гоголь и графъ А. К. Толстой.—„Масляница“ Константина Маковскаго.—Судьба Ѳед ра Каменскаго 95

Скульптурная поэма. Происхожденіе фризовъ главныхъ залъ музея.— Аллегорія искусствъ.— Основ ая мысль „скульптурной поэмы“.—Геній ваянія.—Зодчество Запада.—XX вѣкъ, вѣкъ русскаго стиля.— Лучи свѣта во мглѣ.— Страница изъ исторіи русскаго искусства.—„Программы“ на золотыя медали и другія скульптуры Панфилова, Каменскаго, Пименова, Подозерова, Гальберга, Токарева, Чижова, Теребенева и другихъ 102

Памятный отдѣлъ. Важное значеніе „прошедшаго“.—Любопытный историческій эпизодъ.—Архивъ и библіотека Памятнаго отдѣла.— Міровая скорбь. — Событія царствованія Императора Александра III.—Вещественныя знаки народной любви.—Живопись Императрицы Маріи Ѳеодоровны 116

„**Современность**“. Исторія созданія „Іоанна Грознаго“ М. М. Антокольскаго.—Музыкальныя воспоминанія.—Душевная драма и показная сторона исторіи.— Картины изъ временъ Грознаго Царя.— Доисторическая картина В. П. Васнецова. - Заключительный аккордъ. 127

Перечень иллюстрацій.

Рис. 1. Портретъ Императора Александра III, картина **И. Н. Крамского.**

„ 2. Видъ зданія Русскаго музея Императора Александра III.

„ 3. Видъ верхней площадки и главной лѣстницы.

„ 4. Видъ одной изъ дверей въ залѣ XXIV.

„ 5. Плащаница, картина **В. М. Васнецова.**

„ 6. Присноставное побоище Мамаево, картина **А. М. Матвѣева.**

„ 7. Портретъ Д. Н. Трощинскаго, картина **В. Л. Боровиковскаго.**

„ 8. Портретъ Фетъ-Али Мустафы-Кули Хана, брата Персидскаго шаха, картина **В. Л. Боровиковскаго.**

„ 9. Портретъ гр. П. В. Завадовскаго, картина Іоанна Баптиста Лампи.

„ 10. Видъ Бахчисарая, картина **Ѳ. Я. Алексѣева.**

„ 11. Праздникъ въ провинціальномъ городкѣ, картина **И. М. Танкова.**

„ 12. Марѳа Посадница у Ѳеодосія Борецкаго, картина **Д. И. Иванова.**

„ 13. Кабинетъ Императора Александра I въ Зимнемъ дворцѣ, картина **Л. С. Плахова.**

„ 14. Бивуакъ казаковъ, картина **А. О. Орловскаго.**

„ 15. Мастерская профессора Басина, картина **К. А. Зеленцова.**

„ 16. Портретъ генерала Ермолова, картина **П. Захарова.**

„ 17. Портретъ Д. В. Давыдова, картина **О. А. Кипренскаго.**

„ 18. Гумно, картина **А. Г. Венеціанова.**

„ 19. Гаданіе на картахъ, картина **А. Г. Венеціанова.**

„ 20. Видъ Амальфи близъ Неаполя, картина **С. Ѳ. Щедрина.**

Рис. 21. Видъ Сорренто близъ Неаполя, картина **С. Ѳ. Щедрина.**
„ 22. Внутренній видъ пещеры Рождества Христова въ Виѳлеемѣ, картина **М. Н. Воробьева.**
„ 23. Видъ Московскаго Кремля, картина **М. Н. Воробьева.**
„ 24. Послѣдній день Помпеи, картина **К. П. Брюллова.**
„ 25. Портретъ г-жи Сокуровой, картина **С. К. Зарянко.**
„ 26. Смотрины въ купеческомъ домѣ (Сватовство майора), картина **П. А. Ѳедотова.**
„ 27. Общій видъ первой залы съ верхнимъ свѣтомъ (XXIV-й).
„ 28. Явленіе воскресшаго Христа Маріи Магдалинѣ, картина **А. А. Иванова.**
„ 29. Общій видъ второй залы съ верхнимъ свѣтомъ (XXV-й).
„ 30. Сатиръ, разувающій нимфу, группа **П. Л. Ставассера.**
„ 31. Тайная вечеря, картина **Н. Н. Ге.**
„ 32. Запорожцы, сочиняющіе письмо турецкому султану, картина **И. Е. Рѣпина.**
„ 33. Св. Николай Чудотворецъ, картина **И. Е. Рѣпина.**
„ 34. Поцѣлуйный обрядъ, картина **К. Е. Маковскаго.**
„ 35. Масляница (балаганы на Адмиралтейской площади), картина **К. Е. Маковскаго.**
„ 36. Первый шагъ, группа **Ѳ. Ѳ. Каменскаго.**
„ 37. Общій видъ залы XXVII-й.
„ 38. Іоаннъ Грозный, статуя **М. М. Антокольскаго.**
„ 39. Планъ музея.

ПРОГУЛКА
ПО РУССКОМУ МУЗЕЮ
Императора Александра III.

ВВЕДЕНІЕ.

Просвѣтительная дѣятельность Императора Александра III.—Россійскій Историческій музей въ Москвѣ. — Научные и художественные труды Великаго Князя Георгія Михаиловича. — Основаніе Русскаго музея имени Императора Александра III.

Сознать свои силы, собрать ихъ воедино — это первый шагъ къ побѣдѣ! Въ трудныя переходныя времена вспомнить блестящіе результаты, достигнутые въ былые лучшіе годы,— это залогъ возрожденія! Въ области искусства эта мысль такъ же вѣрна, какъ и во всякой другой области.

Царь-Миротворецъ, въ Бозѣ почившій Императоръ Александръ III, великій собиратель земли Русской, былъ проникнутъ этою мыслью. Мысль стала у него словомъ, и слово—дѣломъ. Еще будучи Наслѣдникомъ Цесаревичемъ, онъ задается грандіозною мыслью—создать Россійскій Историческій музей, и таковой воздвигается въ сердцѣ Россіи, среди святынь московскихъ. Изъ глубочайшей дали вѣковъ медленно и постепенно тянутся зачатки будущаго русскаго искусства

черезъ каменный, бронзовый и желѣзный вѣка къ Кіеву, Новгороду, Владиміру и Москвѣ. Какъ сонъ наяву, оживаетъ минувшее передъ очарованными взорами мыслящаго зрителя.

Но жизнь не ждетъ. XVIII вѣкъ пошелъ новыми путями, и уже XIX столѣтіе несется съ быстротой электрической искры къ своему концу. Искусство потрясено въ своихъ основахъ, подвергаются сомнѣнію самыя элементарныя истины художества. Необходимо подвести итоги за послѣдніе два вѣка, собрать разбросанныя произведенія русской живописи и скульптуры, сохранить для государства лучшія произведенія современности и указать русскому искусству тотъ путь, который поведетъ его къ побѣдѣ! И вотъ Императоръ Александръ III лелѣетъ въ теченіе долгихъ лѣтъ мысль объ основаніи „Русскаго музея“ и изъ года въ годъ пріобрѣтаетъ лучшія произведенія кисти и рѣзца для будущаго своего созданія. Эта мысль такъ велика и такъ жизненна, что сама смерть безсильна передъ нею.

Не прошло и полугода со дня безвременной кончины Царя-Миротворца, какъ съ высоты Престола раздалось всесильное „да будетъ!“ — и „Русскій музей Императора Александра III“ былъ основанъ. „Да послужитъ“, прозвучало Царское слово въ Высочайшемъ указѣ 13 апрѣля 1895 года, „учреждаемое хранилище живымъ воспоминаніемъ царственныхъ заботъ Того, Кто такъ горячо любилъ родину и посвятилъ Свою жизнь на служеніе ей“. „Аминь“, благоговѣйно отозвалось въ сердцахъ всѣхъ любящихъ родное искусство...

Созиданіе новаго „драгоцѣннаго хранилища“ и управленіе имъ было возложено на Великаго Князя Георгія Михаиловича. Людямъ, близко стоящимъ къ вопросамъ художественнымъ, давно извѣстны заслуги Августѣйшаго Управляющаго Русскимъ музеемъ въ области искусства и нумизматики, но для массы публики не мѣшаетъ вспомнить нѣкоторыя изъ нихъ.

Великій Князь Георгій Михаиловичъ, будучи любителемъ и знатокомъ нумизматики, не ограничился коллекціонированіемъ, а издалъ съ небывалою роскошью цѣлый рядъ огромныхъ томовъ съ изображеніями и описаніями всѣхъ чеканенныхъ въ Россіи монетъ по царствованіямъ, начиная отъ современности и восходя до Петра Великаго. До сихъ поръ трудъ этотъ доведенъ до царствованія Императрицы Елисаветы Петровны включительно. Ничего подобнаго этому великолѣпному изданію не появлялось нигдѣ. При этомъ Великій Князь взялся за осуществленіе дѣла, совершенно непосильнаго частному лицу, какъ бы оно богато или просвѣщенно ни было, уже по тому одному, что въ изданіе вошли монеты необычайной рѣдкости, которыя по самому своему происхожденію и назначенію доступны лишь члену Августѣйшей Семьи.

Вслѣдъ затѣмъ Великій Князь Георгій Михаиловичъ извлекъ изъ забвенія превосходные рисунки художника Горшельта, изображающіе частью уже вымершіе, частью вымирающіе кавказскіе типы времени покоренія Кавказа, и издалъ ихъ со всею роскошью, на которую способна наша образцовая Экспедиція заготовленія государственныхъ бумагъ.

Наконецъ, Великій Князь, принимая къ сердцу нужды русской этнографіи, обратилъ свое просвѣщенное вниманіе на отсутствіе у насъ большого и общедоступнаго сборника великорусскихъ народныхъ пѣсенъ, могущаго удовлетворить требованіямъ науки, и даровалъ средства на подобное изданіе. Въ результатѣ этого истинно благого начинанія появились, подъ редакціей профессора А. И. Соболевскаго, уже пять томовъ „Великорусскихъ народныхъ пѣсенъ“, которые составляютъ какъ бы энциклопедію нашего народнаго творчества.

Послѣ всего сказаннаго станетъ понятнымъ радость, съ которою была встрѣчена вѣсть о назначеніи Великаго Князя

Георгія Михаиловича Управляющимъ новымъ народнымъ древлехранилищемъ.

Прежде чѣмъ обратиться къ сокровищамъ, наполняющимъ музей, познакомимся съ самымъ зданіемъ Русскаго музея, этимъ чуднымъ сооруженіемъ, имѣющимъ уже свою исторію и съ значеніемъ музея Императора Александра III въ русской художественной жизни.

Зданіе Русскаго музея.

Архитекторъ Росси.—Михайловскій дворецъ.— Стиль Empire.—Исторія львовъ. — Архитекторъ В. Ѳ. Свиньинъ. — Превращеніе дворца въ музей.— Монументальная лѣстница.— Художественная отдѣлка различныхъ залъ.

Молодость Петербурга, сравнительно съ другими столицами Европы, давала ему за первые два вѣка его существованія одно большое преимущество. Просторъ, обиліе свободныхъ пространствъ побуждали фантазію зодчихъ къ осуществленію грандіозныхъ задачъ, требовавшихъ широкаго размаха. Такого собора, какъ Исаакіевскій, напримѣръ, ни въ Парижѣ, ни въ Вѣнѣ, ни въ Берлинѣ и поставить было бы негдѣ,— такъ тѣсно вездѣ. Эту особенность Петербурга вполнѣ понималъ и превосходно умѣлъ ею пользоваться въ числѣ другихъ и знаменитый зодчій первой половины текущаго столѣтія Карлъ Ивановичъ Росси (р. 1775, ум. 1849). Взявшись за постройку Александринскаго театра, напримѣръ, онъ не ограничивается возведеніемъ зданія одного лишь театра, но застраиваетъ цѣлый кварталъ по одному общему плану: оба зданія за театромъ, вся Театральная улица и въ заключеніе зданія двухъ министерствъ у Чернышева моста — все это представляетъ одно величественное цѣлое. Того же принципа

держался Росси и при возведеніи Елагинскаго дворца, и при сооруженіи монументальныхъ зданій Сената и Синода.

Когда въ 1819 году Императоръ Александръ I рѣшилъ построить дворецъ для Великаго Князя Михаила Павловича, то онъ не только поручилъ постройку Росси, но и предоставилъ ему выборъ мѣста для возведенія зданія. Росси, со свойственнымъ ему тактомъ, выбралъ мѣстность неподалеку отъ двухъ дворцовъ, стараго Михайловскаго (нынѣ Инженерный замокъ) и Аничкова, но въ то же время и въ сторонѣ отъ главныхъ улицъ, какъ разъ въ такомъ мѣстѣ, гдѣ бы ничто не могло помѣшать полету его фантазіи, которая и развернулась во всю свою ширь.

Спустя шесть лѣтъ, къ осени 1825 года, на прежнемъ пустырѣ выросъ громадный дворецъ, краса столицы. Однимъ фасадомъ, съ рядомъ колоссальныхъ коринѳскихъ колоннъ и гранитною лѣстницей, онъ выходилъ въ большой садъ, къ Царицыну Лугу, другимъ величественнымъ фасадомъ съ такими же колоннами былъ обращенъ къ площади (см. рис. 2). Два обширныхъ крыла изъ павильоновъ съ дорическими колоннами обнимали большой дворъ, отдѣлявшійся отъ площади чугунною рѣшеткой. Наконецъ, вновь проложенная улица открывала видъ на дворецъ съ Невскаго проспекта.

Внутренняя отдѣлка Михайловскаго дворца, построеннаго въ строгомъ стилѣ Empire, т. е. въ стилѣ, господствовавшемъ во Франціи во времена первой имперіи, при Наполеонѣ I, отвѣчала вполнѣ величественной внѣшности и возбуждала удивленіе иностранцевъ. Такъ, напримѣръ, англійскій ученый Гренвиль, посѣтившій Россію во время коронованія Императора Николая I и оставившій восторженное описаніе дворца, говорилъ, что „дворецъ этотъ является безусловно тріумфомъ новѣйшей архитектуры“ и что „не только превосходитъ все видѣнное въ Тюльери и другихъ королевскихъ дворцахъ кон-

тинента, но является положительно единственнымъ въ своемъ родѣ".

Но... прошло семь десятилѣтій. Миновали времена Великой Княгини Елены Павловны, скончалась Великая Княгиня Екатерина Михаиловна...

Рѣка временъ въ своемъ теченьи
Уноситъ всѣ дѣла людей...

Червь времени подточилъ и чудное созданіе Росси. Деревянныя стропила сгнили, нѣкоторые потолки грозили паденіемъ, крыша поржавѣла; комнаты, поражавшія прежде великолѣпіемъ, представлялись жалкими развалинами съ провалившимися полами и облупившимися, отбитыми орнаментами. Въ такомъ видѣ дворецъ былъ проданъ въ казну въ 1895 году. Несмотря на жалкое состояніе зданія, остовъ дворца все-таки представлялъ большую драгоцѣнность.

Люди, умѣющіе цѣнить великія созданія минувшаго, были поэтому чрезвычайно обрадованы, узнавъ о Высочайшемъ повелѣніи превратить зданіе бывшаго Михайловскаго дворца въ Русскій музей имени Императора Александра III.

Для маститаго, почтеннаго зданія занялась заря возрожденія. Но кому поручить осуществленіе этого великаго строительнаго дѣла? Вопросъ этотъ былъ разрѣшенъ Августѣйшимъ Управляющимъ музеемъ совмѣстно съ Вице-президентомъ Императорской Академіи Художествъ графомъ Ив. Ив. Толстымъ, указавшимъ на молодого талантливаго художника Василія Осдоровича Свиньина, архитектора при Академіи, которому и была поручена трудная задача. Была образована, какъ водится, и строительная коммиссія, но вся тяжесть отвѣтственности падала, конечно, на архитектора. Въ случаѣ неудачи всѣ перуны обрушились бы на него, поэтому и лавры принадлежатъ ему. Побѣды одерживаются не военными совѣтами, а геніальными полководцами.

Работы предстояло видимо-невидимо, а денегъ было мало. Требовалось замѣнить отопленіе обыкновенное водянымъ, устроить вентиляцію, водопроводную сѣть, замѣнить дерево несгораемыми матеріалами, увеличить количество свѣта и распредѣлить его наиболѣе выгоднымъ образомъ, наконецъ, произвести тысячи капитальныхъ реставраціонныхъ работъ съ цѣлью приспособить разрушавшееся зданіе дворца къ потребностямъ музея. Для всего этого нуженъ былъ талантливый строитель; но онъ же долженъ былъ быть и чуткимъ художникомъ, для того чтобы возстановить, гдѣ было можно, красоты временъ Росси и создать новыя тамъ, гдѣ этого требовали измѣнившіяся условія. И вотъ въ настоящее время все это свершилось и обошлось въ пятьсотъ сорокъ тысячъ рублей! Я нарочно выписываю эту цифру буквами, а то легко можно было бы подумать, что вкралась опечатка, что съ лѣвой стороны пропущена единица, т.-е. что истраченъ милліонъ пятьсотъ тысячъ. Съ привычной намъ точки зрѣнія это было бы гораздо правдоподобнѣе и естественнѣе. Не случилось этого въ данномъ случаѣ потому, что В. Ѳ. Свиньинъ, будучи сыномъ народа въ самомъ тѣсномъ смыслѣ слова (онъ родомъ изъ крестьянъ Вятской губерніи), зналъ цѣну мужицкой копѣйки и сумѣлъ сберечь царскіе рубли!

Удивленіе по поводу сказочной дешевизны перестройки Михайловскаго дворца растетъ съ каждымъ шагомъ, который вы дѣласте, обходя 37 залъ музея, такъ какъ повсюду поражаетъ васъ не примѣненіе принципа экономіи, а красота, изящество, художественный вкусъ и роскошь. Это оказалось возможнымъ только благодаря тому, что художникъ-строитель вложилъ душу въ порученное ему дѣло. Всякая мелочь орнамента, дверная ручка, столбикъ для шнура, скамейка для сидѣнія,—словомъ рѣшительно все, продумано, прочувствовано

имъ, нарисовано или вылѣплено имъ самимъ, а затѣмъ уже исполнено изъ дерева или металла.

За исключеніемъ нѣсколькихъ залъ въ стилѣ Людовика XV, потолки которыхъ и теперь реставрированы въ томъ же духѣ, все остальное зданіе создано Росси въ стилѣ Empire. Этотъ стиль Наполеоновской монархіи, воскресившій художественныя традиціи Римской имперіи, имѣетъ своеобразное отношеніе къ Россіи. Извѣстный археологъ и знатокъ искусства, баронъ де-Бай, говорилъ мнѣ, что почти вся художественная мебель въ стилѣ Empire перешла постепенно путемъ покупки въ Россію; вслѣдствіе этого въ Парижѣ недостаточно цѣнятъ и понимаютъ этотъ стиль. На всѣ нападки, которымъ подвергается стиль Empire, баронъ де-Бай всегда возражаетъ: „вы не имѣете понятія объ этомъ стилѣ; для того, чтобы изучить его и постигнуть всю его прелесть, надо ѣхать во дворцы Петербурга, Петергофа и Москвы!“

Стиль Empire сталъ на рубежѣ двухъ столѣтій—XVIII и XIX. Интересно, что исторической галлереѣ русской живописи за оба эти вѣка суждено было найти пріютъ въ одномъ изъ лучшихъ зданій именно этого стиля.

Для того, чтобы возстановить созданіе Росси и гдѣ нужно дополнить его, художнику-зодчему пришлось всесторонне изучить стиль Empire и проникнуться его духомъ. Благодаря же тому, что этотъ стиль допускаетъ по своимъ особенностямъ значительный просторъ для личнаго творчества художника въ деталяхъ композиціи, В. О. Свиньину оказалось возможнымъ проявить во множествѣ подробностей свою художественную индивидуальность. Въ тѣхъ случаяхъ, когда живопись съ аллегорическими сюжетами приходилось переписывать вновь, художникъ совершенно основательно рѣшался замѣнять нѣкоторыя воинственныя эмблемы, свойственныя стилю Наполеоновской имперіи, болѣе мирными мотивами.

Вглядимся ближе въ это чудное зданіе.

О величественномъ наружномъ фасадѣ я уже говорилъ.

Входъ въ музей со стороны большого двора, на которомъ разбитъ цвѣтникъ, тоже въ стилѣ Empire, сторожатъ два громадныхъ льва (см. рис. 2).

Въ печати было высказано предположеніе, что это тѣ самые львы, которые стояли прежде на Петровской площади, у зданія Сената и лишь впослѣдствіи были перенесены къ Михайловскому дворцу, и что именно о нихъ говоритъ Пушкинъ въ поэмѣ „Мѣдный всадникъ“, разсказывая, что Евгеній сидѣлъ верхомъ на львѣ во время наводненія 7 ноября 1824 года.

Оба эти предположенія ошибочны. Въ „Мѣдномъ всадникѣ“, говорится:

Тогда на площади Петровой,
Гдѣ домъ въ углу вознесся новый,
Гдѣ надъ возвышеннымъ крыльцомъ
Съ подъятой лапой, какъ живые,
Стоятъ два льва сторожевые,—
На звѣрѣ мраморномъ верхомъ,
Безъ шляпы, руки сжавъ крестомъ,
Сидѣлъ недвижный, страшно блѣдный
Евгеній.

Здѣсь говорится о звѣрѣ *мраморномъ*, а львы передъ музеемъ чугунные. Очевидно, что Евгеній сидѣлъ слѣдовательно не на одномъ изъ этихъ львовъ, а на одномъ изъ львовъ, стоящихъ и до сихъ поръ передъ зданіемъ Военнаго министерства. Александровскій садъ разведенъ, какъ извѣстно, лишь въ царствованіе Императора Александра II, въ семидесятыхъ годахъ, и прежде памятникъ Петра Великаго былъ виденъ отъ зданія Военнаго министерства. Этимъ объясняются и слѣдующія строки изъ „Мѣднаго всадника“:

И обращенъ къ нему спиною
Въ неколебимой вышинѣ,

Надъ возмущенною Невою
Сидитъ съ простертою рукою
Гигантъ на бронзовомъ конѣ.

На одномъ изъ мраморныхъ львовъ вырѣзано:

Triscorni
F. in Carrara
1810

т.-е. „Трискорни (имя скульптора) изваялъ (fecit) въ Каррарѣ въ 1810 году“. Львы были изваяны слѣдовательно за 14 лѣтъ до наводненія и въ 1824 году стояли, вѣроятно уже нѣсколько лѣтъ, на своемъ мѣстѣ.

Но откуда же взялись бронзовые львы передъ музеемъ? Стояли ли они когда-нибудь передъ зданіемъ Сената? Меня заинтересовалъ этотъ вопросъ и вотъ что мнѣ удалось выяснить.

Въ 1824 году передъ старымъ зданіемъ Сената никакихъ львовъ не стояло. Нынѣшнее зданіе Сената было воздвигнуто въ тридцатыхъ годахъ и дѣйствительно существовало предположеніе поставить передъ нимъ львовъ; было отлито двѣ пары чугунныхъ львовъ, тождественныхъ съ мраморными, но затѣмъ послѣдовало повелѣніе Императора Николая Павловича львовъ передъ Сенатомъ не ставить. Одна пара бронзовыхъ львовъ была помѣщена на берегу рѣки Невы между Зимнимъ дворцомъ и Адмиралтействомъ, а другая пара у подъѣзда Михайловскаго дворца, нынѣ музея. На пьедесталахъ львовъ имѣется надпись: „Издѣліе С.-Петербургскаго К. І. завода 1824 года“.

Всѣ эти шесть львовъ составляютъ копіи съ мраморныхъ львовъ, стоящихъ во Флоренціи на знаменитой площади Piazza della Signoria, при входѣ въ величественную Loggia dei Lanzi. Одинъ изъ львовъ античной, римской работы, другой сдѣ-

лань въ pendant въ новѣйшее время скульпторомъ Фламиніо Вакка (Flaminio Vacca). Въ скульптурномъ музеѣ Академіи Художествъ имѣются гипсовые слѣпки тѣхъ же львовъ.

Нельзя не признать, что, несмотря на ихъ размѣры, львы эти совершенно пропадаютъ передъ громадой музея, и на ихъ мѣстѣ были бы гораздо болѣе умѣстны двѣ колоссальныя группы (см. рис. 2).

Лѣстница музея — одинъ восторгъ! Ни въ одномъ музеѣ міра нѣтъ такой лѣстницы. Прежде всего обращаетъ на себя вниманіе огромный дубовый тамбуръ, весь покрытый художественною рѣзьбой въ строгомъ стилѣ, по рисункамъ архитектора. Прямо передъ посѣтителемъ подымается широкая гранитная лѣстница, развѣтвляющаяся затѣмъ на два марша, или хода, и заканчивающаяся во второмъ этажѣ грандіозною галлереѣй и колоннадой (см. рис. 3). На средней площадкѣ помѣщенъ бюстъ Императора Александра III, работы Р. Р. Баха. Надъ бюстомъ вдѣлана въ стѣну большая мраморная доска съ золоченою надписью: „Русскій музей Императора Александра Третьяго. Основанъ 13 апрѣля 1895 г. — открытъ 7 марта 1898 г.“ На противоположной стѣнѣ помѣщена золоченая выпись изъ Высочайшаго указа 13 апрѣля 1895 года. Обильный свѣтъ льется сверху черезъ стеклянное отверстіе въ плафонѣ. По размѣрамъ и распланировкѣ вестибюль этотъ — совершенство. Но по какимъ-то неизвѣстнымъ причинамъ Росси кое-чего въ немъ не додѣлалъ. Нѣкоторые недостатки теперь исправлены. Весь плафонъ сдѣланъ вновь; деревянныя стропила замѣнены желѣзными, и живопись Медичи повторена въ точности по прежнимъ образцамъ. Но два главные недостатка лѣстницы остались въ прежнемъ видѣ: это нѣсколько бѣдныя по рисунку перила и стѣны лѣстницы, къ которымъ совершенно не идетъ штукатурка. Будемъ надѣяться, что облицовка стѣнъ и колоннъ мраморомъ, хотя бы искусствен-

нымъ, и замѣна теперешней рѣшетки бронзовою—лишь вопросъ времени.

На верхней галлереѣ вестибюля обращаетъ на себя вниманіе средняя дверь, покрытая новою тонкою художественною рѣзьбою, рѣзко отличающею ее отъ двухъ старыхъ дверей, оставленныхъ въ прежнемъ видѣ и принадлежащихъ тоже къ числу предметовъ, почему-то не законченныхъ Росси.

Тутъ разставлены произведенія русскихъ скульпторовъ, о которыхъ будетъ рѣчь далѣе, при переходѣ изъ нижняго этажа музея въ верхній.

Нижній этажъ состоитъ изъ 21 зала и комнатъ, въ которыхъ потребовалась масса передѣлокъ и перестроекъ. Прежде всего надо было усилить свѣтъ, такъ какъ прежнія окна хотя и были велики, но много свѣта отнималось широкими деревянными переплетами рамъ. Съ замѣной ихъ тонкими металлическими, количество свѣта увеличилось на четверть и даже на одну треть сравнительно съ прежнимъ. Деревянные подоконники замѣнены мраморными, двери значительно увеличены и расположены на одной оси, такъ что получается далекая перспектива залъ.

Стѣны залъ въ нижнемъ этажѣ окрашены пріятною темно-красною помпейскою краскою, а потолки покрыты, за немногими исключеніями, нѣжною живописью, частью возобновленною по прежнимъ образцамъ, частью созданною вновь. Достойно удивленія разнообразіе тоновъ, гармонически-сливающихся въ каждомъ залѣ въ одно художественное цѣлое.

Въ верхнемъ этажѣ нѣсколько залъ изящно отдѣланы въ стилѣ Людовика XV, каковыми онѣ были и прежде, главнѣйшія же залы реставрированы въ строгомъ стилѣ Empire и представляютъ необыкновенную прелесть. Онѣ предназначены, для отдѣла спеціально посвященнаго жизни и царствованію Императора Александра III (залы XXVI—XXVIII).

Значеніе Русскаго музея.

Московская Третьяковская галлерея. — Гёте и Джіотто. — Необходимость созданія новой галлереи русскаго искусства. — Изъ какихъ собраній составился Русскій музей.

До основанія Русскаго музея Императора Александра III русская живопись не имѣла родного пріюта, „дома“, гдѣ всякій интересующійся ею и ея судьбами могъ бы ознакомиться съ нею всесторонне. Правда, въ Москвѣ просвѣщенная и великодушная семья Третьяковыхъ собрала драгоцѣнную коллекцію русскихъ картинъ, составляющую въ настоящее время достояніе нашей первопрестольной столицы. Это единственное въ своемъ родѣ собраніе страдаетъ лишь однимъ недостаткомъ, а именно нѣкоторою, такъ сказать, „хронологическою“ односторонностью. Въ немъ преимущественно собраны картины, относящіяся къ одному, и притомъ сравнительно непродолжительному, періоду русскаго искусства, хотя, правда, блестящему, а именно главнымъ образомъ къ 70-мъ и частью къ 60-мъ и 80-мъ годамъ XIX столѣтія.

Съ Третьяковскою галлерей повторилось то же самое, что произошло въ свое время при составленіи знаменитыхъ коллекцій нашего Императорскаго Эрмитажа. Тогда покупались только картины, удовлетворявшія современному вкусу, т.-е. относившіяся къ художеству вполнѣ распустившагося и отчасти уже перезрѣлаго ренесанса, т.-е. искусства времени возрожденія, поэтому-то въ Эрмитажѣ такъ много картинъ Гвидо Рени, Доменикино, Карло Дольче и другихъ менѣе знаменитыхъ современниковъ ихъ, главнымъ образомъ XVII вѣка. Между тѣмъ картинъ времени *нарожденія* „ренесанса“, т.-е. произведеній предшественниковъ Рафаэля (XIV и XV вѣка), не покупали вовсе, такъ какъ эти картины не казались красивыми, не удовлетворяли современному вкусу и

представлялись излишнимъ балластомъ. Только потомъ, когда проснулся интересъ къ исторіи искусства, спохватились, что у насъ нѣтъ начала, совсѣмъ нѣтъ картинъ художниковъ, предшествовавшихъ Рафаэлю и вообще расцвѣту ренесанса, но уже было поздно. Вездѣ проснулся интересъ къ художеству XIV и XV вѣковъ и древнихъ картинъ никто уже не уступалъ. Съ большимъ трудомъ и за огромныя деньги удалось пріобрѣсти весьма немногія картины того времени.

Характерный примѣръ аналогичнаго явленія мы видимъ въ Гёте. Путешествуя въ 1786 году по Италіи и посѣтивъ городокъ Ассизи, онъ стремился къ интересовавшей его развалинѣ римскаго храма и нарочно не зашелъ вовсе въ монастырь св. Франциска, гдѣ между тѣмъ находятся знаменитыя фрески величайшаго изъ предшественниковъ Рафаэля и друга Данте, флорентійца Джіотто. А въ то время Гёте могъ бы видѣть эти фрески, теперь почти уже разрушившіяся, въ довольно еще сохранномъ видѣ. Но у него не было интереса къ этому періоду искусства, не было еще пониманія его.

Въ то время когда создавалась Третьяковская галлерея, выступила на художественную арену группа талантливыхъ художниковъ, къ которой принадлежали Перовъ, Крамской, Рѣпинъ и многіе другіе, которые и сгруппировались въ извѣстное „Общество передвижныхъ художественныхъ выставокъ“. Для многихъ русское искусство только и начиналось съ „передвижниковъ“; что было до того—не знали, да и не хотѣли знать. Въ Третьяковской галлереѣ находятся драгоцѣнные этюды Иванова въ картинѣ „Явленіе Христа народу“ и другія картины первой половины текущаго столѣтія, но эти картины и этюды все-таки стоятъ уединенно и не измѣняютъ общаго характера галлереи, носящей яркій отпечатокъ времени ея составленія.

Нельзя достаточно высоко цѣнить подвигъ братьевъ Третья-

ковыхъ, спасшихъ для Россіи цѣлый періодъ ея живописи. Но разъ это было сдѣлано, надо было идти дальше: надо было позаботиться о созданіи дѣйствительно историческаго музея русской живописи. И вотъ эту-то великую идею возымѣлъ Императоръ Александръ III и неуклонно приступилъ къ ея осуществленію.

Собранія русскихъ картинъ, имѣвшіяся въ Петербургѣ до созданія Русскаго музея Императора Александра III, страдали существенными недостатками. Въ Императорскомъ Эрмитажѣ картины русскихъ художниковъ висѣли всего въ двухъ залахъ, были плохо освѣщены, а главное были расположены безъ всякой системы, которую и нельзя было установить, такъ какъ выборъ картинъ отличался случайностью. Въ Академіи Художествъ господствовала та же безсистемность и случайность. Выдающіяся произведенія знаменитыхъ художниковъ перемѣшивались съ „программами“ учениковъ, т.-е. картинами, писанными учениками для полученія медалей и художественныхъ степеней, пробѣловъ было множество, и въ концѣ концовъ посѣтитель выносилъ смутное и совершенно неопредѣленное впечатлѣніе. Наконецъ, въ нѣкоторыхъ дворцахъ, особенно въ Царскосельскомъ Александровскомъ дворцѣ, были очень цѣнныя собранія картинъ прежняго времени, но онѣ были почти недоступны публикѣ, и никто ихъ не зналъ.

Со времени основанія Русскаго музея Императора Александра III, русская живопись имѣетъ, наконецъ, давно желанный „родной пріютъ“. Всѣ картины изъ Императорскаго Эрмитажа, все болѣе важное изъ Академіи Художествъ и масса картинъ изъ Царскосельскаго Александровскаго и другихъ дворцовъ—все это не только сосредоточено въ новомъ музеѣ, но расположено систематически, наглядно представляя исторію русской живописи. Картины одного и того же художника висятъ по возможности вмѣстѣ. Вслѣдствіе этого нѣкоторые

художники, какъ, напримѣръ, Брюлловъ, Орловскій, Венеціановъ, получили совсѣмъ новый обликъ, стали впервые доступны цѣлостному изученію.

Администрація музея подъ непосредственнымъ руководствомъ Августѣйшаго Управляющаго музеемъ Великаго Князя Георгія Михаиловича сдѣлала все возможное для того, чтобы публика могла легко разобраться въ огромной массѣ картинъ. Подъ каждою картиною имѣется имя живописца, годы его рожденія и смерти, а также названіе картины. Кромѣ того, при входѣ продаются два каталога: „Краткій указатель художественнаго отдѣла“ съ планомъ музея и „Иллюстрированный каталогъ“ со многими фототипіями. Эти труды исполнены хранителями музея А. Н. Бенуа и П. А. Брюлловымъ. — Притомъ въ дѣлѣ художественной организаціи коллекцій — принималъ значительное участіе М. П. Боткинъ. Не мало потрудился при устройствѣ музея и секретарь Августѣйшаго Управляющаго А. А. Тевяшевъ. Всѣ эти дѣятели заслуживаютъ искренней благодарности друзей родного искусства.

Нижній этажъ музея.

Собраніе христіанскихъ древностей.

Значеніе и развитіе византійскаго искусства.—Особенности русской иконописи.—„Халдейская пещь“ или амвонъ.—Панселинъ.—Деревянныя рѣзныя изображенія.—Металлическія вещи.—В. М. Васнецовъ.

Предпринимая прогулку по Русскому музею, лучше всего пройти сперва внизу *направо* въ четыре залы, въ которыхъ помѣщено собраніе христіанскихъ древностей, и, осмотрѣвъ ихъ, вернуться назадъ и пойти внизу же *налѣво* въ галлерею живописи.

Основательно начать прогулку именно такимъ образомъ потому, что тогда сразу окунаешься хоть на нѣсколько минутъ въ древнюю до-Петровскую Русь, когда искусство живописи служило исключительно религіознымъ цѣлямъ, и уже послѣ этого переходишь къ живописи XVIII вѣка.

Музей христіанскихъ древностей, основанный въ 1856 году, находился до недавняго времени въ Императорской Академіи Художествъ. Тамъ онъ посѣщался почти исключительно спеціалистами. Съ переводомъ же его въ Русскій музей онъ станетъ несомнѣнно популярнѣе, чего вполнѣ заслуживаетъ. Подобной популярности въ особенности могутъ содѣйствовать чрезвычайно интересныя бесѣды, которыя устраиваются въ

немъ въ теченіе зимы по воскресеньямъ извѣстнымъ спеціалистомъ по христіанской археологіи, директоромъ Археологическаго института Николаемъ Васильевичемъ Покровскимъ.

Предметы расположены по возможности въ хронологической и исторической послѣдовательности, начиная съ первой залы отъ входа. Здѣсь развѣшаны древнѣйшія иконы византійскія. Къ числу ихъ относится, напримѣръ, большая икона Спасителя и нѣсколько другихъ иконъ, висящихъ на стѣнѣ противъ оконъ. Отъ нихъ вѣетъ сѣдой стариной.

Слѣдуетъ помнить, что византійское искусство, унаслѣдовавъ завѣты классическаго греко-римскаго искусства, распустилось пышнымъ цвѣтомъ въ VI и VII вѣкахъ по Р. Хр. Затѣмъ наступилъ застой въ эпоху иконоборства, смѣнившійся новымъ подъемомъ въ X и XI вѣкахъ. Древнѣйшее *русское* искусство, проявившееся преимущественно въ стѣнной живописи въ новгородскихъ и кіевскихъ церквахъ, есть дѣтище не перваго, а второго расцвѣта византійскаго искусства. О времени этого второго расцвѣта даютъ нѣкоторое понятіе небольшіе образки (въ томъ числѣ № 59), висящіе на стѣнѣ противъ окна; двое изъ этихъ образковъ состоятъ изъ трехъ арочекъ. Фигуры, помѣщенныя въ арочкахъ, представляются довольно живо написанными, съ индивидуальнымъ выраженіемъ и болѣе или менѣе правильно расположенными складками одежды. Наоборотъ, маленькія иконы (№ 64 и 71), висящія справа и слѣва отъ полукруглой центральной нижней большой иконы, а также большая икона Спасителя даютъ понятіе о послѣдовавшемъ затѣмъ продолжительномъ ослабленіи художественнаго значенія византійскаго искусства приблизительно въ XIII и XIV вѣкахъ. Фигуры совершенно условны, лица безжизненны, различныя части тѣла и одежда точно приклеены къ доскѣ. Новый подъемъ византійскаго, или точнѣе ново-греческаго искусства, проявился затѣмъ лишь въ XVI вѣкѣ подъ

вліяніемъ знаменитаго Пансслина, воспитавшагося на произведеніяхъ итальянскихъ мастеровъ и перенесшаго пріобрѣтенное мастерство въ иконопись.

На лѣвой стѣнѣ залы (если стоять спиною къ окну) виситъ небезынтересная икона, писанная въ Новгородѣ. Это „Святой Георгій въ дѣяніяхъ и чудесахъ“. Такъ называются иконы, въ которыхъ главное изображеніе окружено рядомъ и какъ бы рамкою небольшихъ сценъ изъ жизни святого.

Еще недавно, говоря о русской иконописи, постоянно употребляли выраженіе: „школы иконописи“ (новгородская, суздальская, строгоновская и много другихъ). Въ послѣднее время спеціалисты признали однако, что такое дѣленіе на „школы“ не точно, что такого яснаго раздѣленія на „школы“, какое замѣчается въ отношеніи школъ живописи (голландская, французская, итальянская со многими подраздѣленіями и другія). по отношенію къ нашимъ иконамъ дѣлать нельзя. Тѣмъ не менѣе по нѣкоторымъ особенностямъ письма можно опредѣлить къ какой эпохѣ, а иногда и мѣстности можетъ быть отнесена икона. Такъ, напримѣръ, икона „Св. Георгій“ писана въ Новгородѣ, на что указываетъ не только характеръ надписей, но и короткія фигуры, мрачный колоритъ и небольшое количество красокъ (всего 5—6).

Всѣхъ перечисленныхъ особенностей не замѣчается въ большой иконѣ, висящей рядомъ, повыше. Колоритъ менѣе мраченъ, въ лицѣ святого меньше условности. Сцены изъ жизни разнообразнѣе, фигуры пропорціональнѣе, длиннѣе. Въ углу центральной иконы, въ сегментѣ, условно изображены облака, чего никогда не встрѣчается въ иконахъ древнихъ византійскихъ или, напримѣръ, новгородскихъ. Вообще замѣчается стремленіе приблизиться къ природѣ. Это все особенности московскаго письма, и дѣйствительно эта икона писана въ Московской области въ XVII вѣкѣ. Это эпоха особаго развитія

русскаго иконописнаго искусства. Любопытна одна особенность, точнѣе ошибка, допущенная художникомъ: на ногахъ святого надѣты красные сапожки, чего никакъ не могло быть, потому что красная обувь была исключительною принадлежностью одѣянія византійскихъ императоровъ. Только по краснымъ сапогамъ былъ розысканъ, напримѣръ, совершенно изуродованный трупъ послѣдняго византійскаго императора Константина XI, павшаго при взятіи Царьграда турками въ 1453 году.

На противоположной стѣнѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на большую икону (№ 52), изображающую „Сошествіе Спасителя во адъ“. Эта-икона писана тоже въ XVII вѣкѣ. Врата ада ниспровергнуты, и Іисусъ Христосъ выводитъ изъ ада Адама, Еву и ветхозавѣтныхъ праведниковъ.

На стѣнѣ между двухъ оконъ помѣщены образчики стѣнной живописи, которою покрыты всѣ стѣны нашихъ старинныхъ храмовъ. Это такъ называемыя фрески. Живопись al fresco противополагается живописи al secco, т.-е. по сухому, и гораздо затруднительнѣе, потому что живописецъ можетъ писать сразу лишь такую очень небольшую часть стѣны или свода, которая не высыхаетъ, пока онъ пишетъ. Фресковая живопись имѣетъ огромное преимущество долговѣчности сравнительно со всѣми другими родами живописи. Краски, входя въ смоченную сырую штукатурку, образуютъ такой глубокій цвѣтной слой, что онъ можетъ продержаться легко сотни лѣтъ. Прочнѣе фресокъ только мозаика.

У входа находится любопытное скульптурное изображеніе евангелиста Луки.

Въ слѣдующей *второй залъ* (по общей нумераціи XX) интересны прежде всего висящія съ потолка литыя паникадила XVII вѣка.

На стѣнѣ, противоположной окнамъ, верхній рядъ склоненныхъ изображеній апостоловъ относится къ XVII вѣку, за исключеніемъ средняго изображенія Іисуса Христа, написаннаго въ XIX вѣкѣ. Внизу поправѣе изображенъ пророкъ Даніилъ среди львовъ. Эта икона служитъ любопытнымъ доказательствомъ живучести традиціи въ русскомъ искусствѣ. Одежда пророка Даніила не имѣетъ ничего общаго ни съ русскою, ни съ византійскою одеждою. На пророкѣ Даніилѣ надѣта фригійская шапка, а на ногахъ анаксириды, т.-е. совершенно восточный костюмъ. Развѣвающійся плащъ написанъ исключительно какъ украшеніе, притомъ непонятное иконописцу.

Влѣво на подобной же иконѣ пророкъ Даніилъ также изображенъ во фригійской шапкѣ, ноги же одѣты въ русскіе штаны.

На правой стѣнѣ (если стоять спиной къ окнамъ) интересна большая икона „Успенія Богородицы“. Самая древняя икона, изображающая это событіе, находится въ Кіевѣ въ большомъ соборѣ Кіево-Печерской лавры. Но та икона очень проста по композиціи: лежащую Богоматерь окружаютъ апостолы и больше ничего. Эта простая тема дополнена въ большой иконѣ, которая находится въ Русскомъ музеѣ, нѣкоторыми подробностями въ родѣ епископскихъ, значительно болѣе позднихъ, одеждъ, надѣтыхъ на апостолахъ. Кромѣ того, на ней воспроизведено нѣсколько сказаній, связанныхъ съ даннымъ событіемъ. Изъ нихъ наиболѣе интересно слѣдующее. Во время Успенія Богородицы апостолы находились въ разныхъ мѣстахъ; оповѣщенные Духомъ Святымъ, они были перенесены къ Богородицѣ въ Іерусалимъ на крыльяхъ ангеловъ, что́ и изображено на иконѣ. Отсюда подобное изображеніе событія носитъ спеціальное названіе „Успеніе облачное“.

Въ *третьей залѣ* (XIX по общему счету) находятся пре-

имущественно иконы болѣе поздняго происхожденія, XVIII вѣка, хотя въ витринахъ есть и иконы XVII столѣтія. Однако и въ новѣйшихъ иконахъ удерживаются старыя традиціи, но съ прибавленіемъ новѣйшихъ наслоеній. Это особенно легко прослѣдить на двухъ большихъ иконахъ, висящихъ на стѣнѣ, противоположной окнамъ и, представляющихъ „Страшный судъ“. Древнюю композицію составляетъ лишь центральная часть, въ которой изображены Іисусъ Христосъ, Адамъ, Ева, апостолы, праведники и крестъ. Все остальное прибавилось съ теченіемъ времени и образовало очень сложную совокупность изображеній мученій грѣшниковъ, ада и рая съ массою подробностей.

Въ *четвертой* и послѣдней *залѣ* музея христіанскихъ древностей (XVIII по общему счету) находятся, кромѣ иконъ, интересныя рѣзныя изъ дерева и металлическія древности. Прежде всего бросается въ глаза стоящій посерединѣ залы большой круглый предметъ. Это такъ называемая „Халдейская пещь“, изъ новгородскаго Софійскаго собора XVI вѣка, въ которой совершался обрядъ ввержения трехъ отроковъ Ананіи, Азаріи и Мисаила въ огненную пещь по приказанію царя Навуходоносора за непоклоненіе вавилонскому кумиру. Неизвѣстно, когда появился этотъ обрядъ въ Новгородѣ, но древнѣйшій списокъ такъ назыв. литургическихъ дѣйствъ, къ числу которыхъ принадлежитъ и „пещное дѣйство“ относится къ XVI вѣку и хранится въ библіотекѣ С.-Петербургской Духовной Академіи, въ отдѣлѣ рукописей Новгородской Софійской библіотеки. Прекратился этотъ обрядъ въ царствованіе царя Алексѣя Михаиловича. Пещь эта — единственный памятникъ, сохранившійся въ этомъ родѣ. Она представляетъ круглую храмину безъ крыши. Внизу расположенъ рядъ де-

ревянныхъ фигуръ пророковъ, затѣмъ ряды иконъ, окруженныхъ изящными орнаментами.

Существуетъ однако мнѣніе, что это вовсе не халдейская пещь, а амвонъ, устроенный архіепископомъ Макаріемъ въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ въ 1533 году. Подобные деревянные амвоны имѣлись въ древности во многихъ соборахъ. Извѣстны изображенія рѣзныхъ деревянныхъ амвоновъ на иконахъ. Кромѣ того на изображеніи коронаціи Іоанна Грознаго въ „Царственной книгѣ“ представленъ амвонъ, подобный Новгородскому. Наконецъ имѣется лѣтописное указаніе, что 16 іюля 1493 года молнія повредила Успенскій соборъ въ Москвѣ, причемъ сгорѣла часть амвона („да два болванца деревянныхъ раззорило подъ амбономъ“). Такимъ образомъ рѣзной амвонъ въ Успенскомъ соборѣ существовалъ еще раньше Новгородскаго. Почему исчезли рѣзные амвоны изъ русскихъ церквей, сказать трудно. Несомнѣнно только, что амвонъ, находящійся въ Русскомъ музеѣ, представляетъ величайшую рѣдкость и едва ли не единственный образецъ подобнаго рода деревянной скульптуры, сохранившійся на Руси.

Вдоль стѣнъ залы разставлено нѣсколько прелестныхъ старинныхъ царскихъ дверей XVI и XVII вѣковъ. Всѣ онѣ деревянныя, рѣзныя съ интереснѣйшими орнаментами лучшаго русскаго стиля, въ которомъ восточные и византійскіе мотивы слились въ одно чарующее оригинальное цѣлое. Въ углу возвышается интересная часовня съ нѣсколькими главками, напоминающая нѣкоторыми подробностями соборъ Василія Блаженнаго въ Москвѣ.

На стѣнѣ, въ которой находятся окна, надъ ними, на самомъ верху, въ серединѣ, повѣшена картина, не имѣющая на первый взглядъ ничего общаго съ иконописью; это копія съ фрески „Недреманное око“, находящейся на Аонѣ,

работы Панселина, и очень интересна потому, что дастъ нѣкоторое понятіе о живописи этого художника, воспитаннаго на западныхъ образцахъ и обновившаго ново-греческое византійское искусство. Его реформа имѣла вѣроятно вліяніе и на русское иконописаніе XVII вѣка.

На той же стѣнѣ размѣщено нѣсколько скульптурныхъ деревянныхъ изображеній святыхъ. Любопытно, что въ старину изображались подобнымъ образомъ исключительно только св. Николай Можайскій съ мечомъ въ одной рукѣ и съ моделью города въ другой и святая Параскева Пятница, покровительница путниковъ, вслѣдствіе чего въ каждомъ почти городѣ и кремлѣ были одни ворота, носившія наименованіе Пятницкихъ. Большія рѣзныя фигуры, помѣщенныя на другой стѣнѣ, около царскихъ вратъ, происхожденія позднѣйшаго, XVIII столѣтія, и появились вслѣдствіе западныхъ вліяній.

Въ большихъ стеклянныхъ витринахъ, разставленныхъ въ этомъ залѣ, распредѣлена богатѣйшая коллекція металлическихъ крестовъ, образковъ, цѣпочекъ и массы другихъ вещицъ, относящихся къ древне-русскому быту. Значительная часть этой коллекціи пріобрѣтена русскимъ музеемъ у наслѣдниковъ извѣстнаго знатока древностей и коллекціонера В. А. Прохорова. Его же цѣнная коллекція иконъ обогатила первыя три залы музея христіанскихъ древностей. Бывшія Прохоровскія иконы снабжены объяснительными надписями.

Между предметами, разложенными въ витринахъ, есть въ высшей степени любопытные и изящные по формѣ кресты, образки и другіе преметы, которыми можно любоваться цѣлыми часами.

Еще одинъ шагъ дальше въ небольшую проходную комнату. Здѣсь помѣщена картина знаменитаго *Виктора Михайловича*

Васнецова (р. 1848) „Плащаница“ (см. рис. 5), на которую слѣдуетъ взглянуть тотчасъ же послѣ древнихъ иконъ. Любопытно именно это сопоставленіе подлинной старины съ новѣйшимъ возрожденіемъ византійскихъ традицій на почвѣ новыхъ условій техники. Тѣмъ, которые не имѣли случая видѣть живопись В. М. Васнецова въ новомъ Владимірскомъ соборѣ въ Кіевѣ, „Плащаница“ дастъ нѣкоторое понятіе объ этой своеобразной живописи, въ которой старинная условность формъ снабжена всѣмъ блескомъ и всею мощью колорита. Интересно, что въ кіевскомъ Владимірскомъ соборѣ имѣется превосходная копія съ этой плащаницы, въ натуральную величину, вышитая шелками М. А. Праховою, дочерью извѣстнаго знатока исторіи искусства профессора А. В. Прахова.

Кисти В. М. Васнецова принадлежитъ и висящій здѣсь воздухъ.

Большая картина „Pietà“ (Богоматерь съ тѣломъ Спасителя), написанная П. В. Жуковскимъ (сыномъ поэта), не имѣетъ никакого отношенія къ древностямъ и находится здѣсь временно.

Далѣе идутъ залы, въ которыхъ расположена коллекція современныхъ акварелей, пожертвованная Русскому музею княгинею М. К. Тенишевою. Это чрезвычайно интересная коллекція, но не имѣющая ничего общаго со стариною, а потому если желательно не прерывать исторической послѣдовательности при обзорѣ сокровищъ музея, то слѣдуетъ изъ этой пятой залы (XVII по общему счету) вернуться назадъ черезъ весь музей христіанскихъ древностей къ главному входу и начать обзоръ галлереи живописи съ первой залы.

Доброе старое время.

Разсказы прабабушки.—Инициатива Петра Великаго.—Академія Художествъ при Московскомъ университетѣ.—Вліяніе Екатерины Великой на развитіе талантовъ.—Академики изъ крестьянъ.—Калмыкъ.—Аничковскіе кони и художникъ Гe.—Доброе старое время.—Начатки русскаго жанра.—Лермонтовъ живописи.

Мы распредѣлимъ нашу прогулку по отдѣльнымъ заламъ и остановимся подробнѣе на залахъ, особенно интересныхъ въ историческомъ отношеніи.

Въ отдѣленіи христіанскихъ древностей мы чувствовали себя въ области глубокой старины, въ Византіи, Новгородѣ и древней Москвѣ; здѣсь, въ первыхъ залахъ картинной галлереи, мы всецѣло въ „добромъ старомъ времени“, то-есть въ XVIII вѣкѣ и въ началѣ XIX столѣтія.

Если мы не спѣша присядемъ на удобные диваны, изящно отдѣланные въ стилѣ Empire, и станемъ вглядываться и вдумываться въ эти портреты, пейзажи, историческія сцены, то намъ станетъ непонятнымъ, какъ могли находиться люди, прикосновенные къ искусству, которые еще въ недавнее время высказывали, что русское искусство начинается чуть ли не съ „передвижниковъ“, что до того времени было одно сплошное подраженіе Западу, а потому все предшествовавшее время нечего и принимать въ расчетъ!

Конечно, въ русскомъ искусствѣ XVIII вѣка и въ первой половинѣ текущаго столѣтія было очень много подражанія западнымъ образцамъ. Но развѣ это было только въ одномъ искусствѣ? Подражательность обняла бо́льшую часть русской жизни, и искусство было только ея отраженіемъ. А кромѣ того, подражательность въ теченіе нѣкотораго періода времени вовсе не зло. Весьма полезно усвоить себѣ многое изъ того, до чего дошли на Западѣ, съ тѣмъ чтобы потомъ еще

съ большею энергіею и самостоятельностью развивать свои самобытные задатки.

Глядя на всѣ эти картины былого времени, точно слушаешь милыя рѣчи старой пробабушки. Что́ за бѣда, что сѣдыя букли ея вьются изъ-подъ старомоднаго кружевного чепца съ широкими лентами, и рѣчь свою пересыпаетъ она французскими фразами. Все-таки она остается нашею родимою прабабкою и нѣтъ-нѣтъ да и подаритъ насъ былью о Питерѣ временъ наводненія 1824 года, о старой Москвѣ, о грозѣ священной памяти двѣнадцатаго года, или о старинномъ помѣщичьемъ бытѣ.

Какъ вездѣ и всегда въ новѣйшей русской исторіи, такъ и въ русской живописи вы съ первыхъ же шаговъ наталкиваетесь на Петра Великаго. Онъ накупалъ за границею множество картинъ, посылалъ юношей учиться художествамъ и включилъ преподаваніе искусствъ въ кругъ дѣятельности основанной имъ Академіи Наукъ.

Первая картина (№ 194), которою начинается галлерея, это „Приснославное побоище Мамаево“ (см. рис. 6), писанная въ 1719 году *А. М. Матвѣевымъ* (р. 1701, ум. 1739), бывшимъ въ числѣ лицъ, посланныхъ Петромъ Великимъ за границу для усовершенствованія въ художествахъ. Нечего, конечно, удивляться тому, что русскіе витязи напоминаютъ крестоносцевъ, а татары—мавровъ. Тогда еще не народилось сознаніе необходимости исторической правды.

Авторы всѣхъ послѣдующихъ картинъ имѣютъ уже какое-либо отношеніе къ Академіи Художествъ, основанной Иваномъ Ивановичемъ Шуваловымъ при Императрицѣ Елисаветѣ въ 1758 году. Мало кому извѣстно, что Академія Художествъ была задумана и осуществлена въ первое время какъ отдѣленіе Московскаго университета. И. И. Шуваловъ такъ и докладывалъ Сенату:

„Можно нѣкоторое число взять способныхъ изъ университета учениковъ, которые уже и опредѣлены учиться языкамъ и наукамъ, принадлежащимъ къ художеству, то ими можно скоро доброе начало и успѣхъ увидѣть“.

Академія была учреждена въ Петербургѣ только потому, что „лучшіе мастера не хотятъ ѣхать въ Москву, какъ въ надеждѣ имѣть отъ Двора работы, такъ и для лучшаго довольствія иностранныхъ здѣшней жизни“. Необходимость основанія Академіи мотивировалась тѣмъ, что она принесетъ „великую пользу казеннымъ и партикулярнымъ работамъ, за которыя иностранныя посредственнаго знанія, получая великія деньги, обогатясь возвращаются, не оставя по сіе время ни одного русскаго ни въ какомъ художествѣ, который бы умѣлъ что̀ дѣлать“.

Расцвѣтъ Академіи Художествъ относится къ царствованію Екатерины Великой, которая была достойною преемницею Петра Великаго и въ заботахъ о процвѣтаніи искусствъ. Объ этомъ громко говорятъ нѣсколько картинъ и въ первой залѣ музея.

Употребляя это выраженіе „зала“ для нижняго этажа музея, надо оговориться. Большинство этихъ помѣщеній вовсе не представляетъ огромныхъ хоромъ, въ которыхъ масса картинъ теряется и пропадаетъ. Напротивъ, это сравнительно небольшія помѣщенія, превосходно освѣщенныя; картины повѣшены просторно (въ первомъ залѣ, напримѣръ, виситъ всего 10 картинъ) и ихъ чрезвычайно удобно разсматривать.

Пять картинъ, изъ висящихъ въ первой залѣ, вызываютъ въ насъ воспоминаніе объ Императрицѣ Екатеринѣ Великой. Ей обязаны мы однимъ изъ величайшихъ портретистовъ прошлаго вѣка. Это *Владиміръ Лукичъ Боровиковскій* (р. 1755, ум. 1825). Передъ нами пять портретовъ его кисти, одинъ лучше другого. Министръ удѣловъ, а потомъ и юстиціи, времени

Императора Александра I, Д. И. Трощинскій (см. рис. 7), первый министръ финансовъ графъ А. И. Васильевъ, братъ персидскаго шаха Фетъ-Али (см. рис. 8) въ шелковомъ лиловомъ халатѣ такой свѣжести, точно онъ только что сшитъ, стоятъ совершенно живыми передъ нашими глазами. Боровиковскій былъ малороссъ; любя живопись, онъ вышелъ изъ военной службы подпоручикомъ и поселился на родинѣ, въ Миргородѣ. Мѣстное дворянство заказало ему нѣсколько декоративныхъ аллегорическихъ картинъ для торжественной встрѣчи Императрицы Екатерины II. Двѣ изъ этихъ картинъ особенно понравились государынѣ, которая пожелала видѣть ихъ автора и предложила ему ѣхать въ Петербургъ для дальнѣйшаго усовершенствованія.

Два портрета кисти учителей Боровиковскаго, *Дм. Григ. Левицкаго* (р. 1735, ум. 1822) и *Іогана Баттиста Ламми* (р. 1751, ум. 1830), висятъ въ той же залѣ. Изъ нихъ особенно восхитителенъ портретъ графа П. В. Завадовскаго (см рис. 9), работы Лампи. Это лицо говоритъ, дышетъ. Всѣ эти портреты отличаются особенностью, присущею всѣмъ великимъ произведеніямъ кисти: глядя на нихъ, совершенно забываешь о техникѣ. Не рѣжутъ глазъ грубые мазки новѣйшихъ портретистовъ и не шокируетъ излишняя сухость отдѣлки. Передъ вами, просто какъ въ зеркалѣ, виденъ живой человѣкъ, котораго вы можете разсматривать вблизи и издали, не теряя иллюзіи ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ.

Другой живописецъ, интереснѣйшія картины котораго созданы по иниціативѣ Императрицы Екатерины II,—это *Ѳед. Як. Алексѣевъ* (р. 1753, ум. 1824). По ея порученію, онъ посѣтилъ Крымъ и югъ Россіи, гдѣ списывалъ и срисовывалъ мѣстности, посвященныя государынею нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ. Видъ Бахчисарая (см. рис. 10), помѣщенный въ первой залѣ, интересенъ въ историческомъ отношеніи, такъ какъ

въ настоящее время дворъ ханскаго дворца значительно измѣнился.

Другой пейзажъ (№ 14) того же художника во второй залѣ переноситъ васъ въ Москву эпохи, предшествовавшей 1812 г. Кремль не украсился еще ни Оружейной палатой, ни новымъ Большимъ дворцомъ; у подножія кремлевской стѣны еще не раскинулся пышный садъ и лишь зеленѣютъ голые скаты; изъ Замоскворѣчья видны не только терема, но даже Спасъ на Бору (ср. рис. 23. Это видъ Москвы той же эпохи. Пейзажъ принадлежитъ кисти другого художника и виситъ въ VII залѣ).

А рядомъ, у окна, Петербургъ въ тяжкую годину 1824 г. (№ 12). Площадь Большого театра вся подъ водою.

Но силой вѣтра отъ залива
Перегражденная Нева
Обратно шла гнѣвна, бурлива,
И затопляла острова;
Погода пуще свирѣпѣла;
Нева вздувалась и ревѣла,
Котломъ клокоча и клубясь—
И вдругъ, какъ звѣрь остервенясь,
На городъ кинулась. Предъ нею
Все побѣжало, все вокругъ
Вдругъ опустѣло... Воды вдругъ
Втекли въ подземные каналы—
И всплылъ Петрополь какъ Тритонъ,
По поясъ въ воду погруженъ.

Въ водѣ плывутъ лошади, экипажи,

Обломки хижинъ, бревна, кровли,
Товаръ запасливой торговли,
Пожитки блѣдной нищеты,
Грозой снесенные мосты...

Вотъ мелькнулъ призракъ двѣнадцатаго года (№ 10). Старикъ-крестьянинъ благословляетъ сына-ратника въ походъ.

Молодица въ сарафанѣ подперла голову рукою; бравый гренадеръ ждетъ ополченца. Но мужики на картинѣ *И. Я. Акимова* (р. 1754, ум. 1814) еще не „взаправдошные“. Это еще пейзане.

Такихъ же „будтобышныхъ“ крестьянъ видимъ мы и на картинѣ *Ив. Мих. Танкова* (р. 1739, ум. 1799) „Праздникъ“ (см. рис. 11) не то въ селѣ, не то въ уѣздномъ городѣ. Группа на первомъ планѣ — совершенные голландцы, да и вообще вся картина навѣяна Тенирсомъ. Русскій элементъ проявляется лишь въ церквахъ, сляхъ и пляшущемъ медвѣдѣ. А все-таки и на эти попытки слѣдуетъ смотрѣть съ уваженіемъ. Въ нихъ первый зачатокъ русскаго жанра.

Но что это за сцена изъ римской жизни (№ 141)? Юный римлянинъ съ мечомъ, на колѣняхъ передъ старцемъ въ тогѣ (см. рис. 12). Рядомъ римская матрона? Это Мароа Посадница у Осодосія Борецкаго! И въ этой картинѣ начала нынѣшняго вѣка, какъ во всѣхъ тогдашнихъ историческихъ картинахъ и у насъ и на Западѣ отсутствуетъ „историческая перспектива“. Она еще была въ зачаткѣ.

А кто же былъ этотъ живописецъ, по всѣмъ правиламъ искусства и не безъ таланта изображавшій новгородскихъ римлянъ? Это *Д. И. Ивановъ* (р. 1782, ум. 1820) изъ вольноотпущенныхъ графа А. Воронцова. А кто авторъ висящихъ тутъ же „Меркурія и Аргуса“? *П. И. Соколовъ* (р. 1753, ум. 1791) изъ крѣпостныхъ князя Голицына. А пейзажистъ *А. Е. Мартыновъ* (р. 1768, ум. 1826)? Сынъ преображенскаго гренадера. Авторъ „Бахчисарая“ Алексѣевъ—сынъ сторожа.

Переходя въ *третью залу*, мы встрѣчаемся съ тѣмъ же явленіемъ. Пейзажистъ *Матвѣевъ*—сынъ измайловскаго солдата; *А. И. Воронихинъ* (р. 1760, ум. 1814), строитель Казан-

скаго собора и авторъ сильно и сочно написаннаго пейзажа (дача гр. Строганова), висящаго тутъ же,—изъ крѣпостныхъ графа Строгонова; *И. И. Александровъ* (р. 1781, ум. 1819), авторъ превосходно написаннаго китайца,—крѣпостной графа Н. П. Шереметева. И далѣе то же самое. Скульпторъ *Орловскій*—изъ крѣпостныхъ, живописецъ *Кипренскій*—крѣпостной Дьяконова, *Воробьевъ*—сынъ капрала, *Раевъ*—крѣпостной гр. Кушелева, *Мяковъ*, *Зарянко*—всѣ изъ крѣпостныхъ!

Это очень характерное явленіе невольно обращаетъ на себя вниманіе. Разумѣется, его не слѣдуетъ обобщать и дѣлать изъ него какихъ-либо выводовъ. Но все-таки очень любопытно, что въ то время, когда всѣ наши литераторы (за исключеніемъ Ломоносова, Кольцова и немногихъ другихъ) выходили изъ дворянской среды, огромный процентъ наиболѣе выдающихся живописцевъ приходится на долю крѣпостного сословія. При этомъ обыкновенный ходъ дѣла былъ слѣдующій. Помѣщикъ, вслѣдствіе какихъ-либо случайныхъ обстоятельствъ, обращалъ вниманіе на способности мальчика, обучалъ его рисованію, отдавалъ въ Академію и затѣмъ, по полученіи имъ медалей, отпускалъ его на волю.

Иногда, правда, ходъ дѣла былъ совсѣмъ иной и выходящій изъ ряда вонъ. Авторъ трехъ картинъ, висящихъ у окна въ третьей залѣ, картинъ духовнаго содержанія, которыя безъ малѣйшаго колебанія можно бы приписать любому итальянскому живописцу, былъ *А. Е. Егоровъ* (р. 1776, ум. 1851), сынъ калмыка, родившійся въ улусѣ калмыцкой орды, ушедшей изъ-за Волги въ китайскія владѣнія. Онъ былъ захваченъ казаками, преслѣдовавшими эту орду, и шести лѣтъ отъ роду помѣщенъ въ московскій воспитательный домъ, откуда переведенъ въ Академію Художествъ. А впослѣдствіи этотъ калмыкъ сблизился въ Римѣ съ Кановою, написалъ массу образовъ и картинъ духовнаго содержанія и, будучи прево-

сходнымъ преподавателемъ, имѣлъ важное вліяніе на образованіе нѣсколькихъ поколѣній художниковъ.

Изъ картинъ знаменитаго *В. К. Шебуева* (р. 1777, ум. 1855), висящихъ въ третьей залѣ, особенно интересна и совершенно нова, большихъ размѣровъ, „Тайная вечеря“ (№ 312). Нова она потому, что за недостаткомъ мѣста въ Эрмитажѣ не могла быть до сихъ поръ выставлена и хранилась свернутою въ кладовыхъ.

Другая большая картина Шебуева (№ 315) „Подвигъ купца Иголкина“ иллюстрируетъ любопытный случай, когда новгородскій купецъ Иголкинъ, взятый шведами въ плѣнъ во время войнъ Петра Великаго съ Карломъ XII, убилъ шведскаго солдата, за то, что тотъ смѣлъ дерзко отзываться о русскомъ Императорѣ.

Въ уголку третьей залы у окна пріютились три небольшія картинки *Л. С. Плахова* (р. 1811, ум. 1881). Картинъ этого художника не было ни въ Эрмитажѣ, ни въ Академіи. Эти картины поступили, какъ масса другихъ, изъ сокровищницы Царскосельскаго Александровскаго дворца. Между тѣмъ онѣ интересны какъ попытка, хотя и робкая, народнаго жанра (два этюда мужика, очевидно писанные съ натуры №№ 238 и 239), и историческое воспоминаніе — кабинетъ Императора Александра I въ Зимнемъ дворцѣ (см. рис. 13), весь отдѣланный въ стилѣ Empire (№ 240). Въ книгѣ П. К. Шильдера „Императоръ Александръ I“ имѣется (въ IV томѣ) превосходное воспроизведеніе въ краскахъ повторенія этой же картины, но съ фигурою Императора, тоже работы Л. С. Плахова.

Въ слѣдующей *четвертой* маленькой *залѣ*—только скульптура. Здѣсь висятъ очень изящные восковые медальоны работы извѣстнаго медальера, бывшаго вице-президента Академіи Ху-

дожествъ графа *Ѳ. П. Толстого* (р. 1783, ум. 1873), представляющіе аллегорическія изображенія войны 1812 года, и стоятъ 13 очень талантливыхъ группъ лошадей извѣстнаго барона *П. К. Клодта фонъ-Юргенсбурга* (р. 1805, ум. 1867). Есть тутъ и эскизы къ его знаменитымъ группамъ „Коня съ возничимъ“ на Аничковомъ мосту и варіантъ его же памятника Императору Николаю I, въ Петербургѣ, модель котораго находится въ III залѣ.

По поводу аничковскихъ группъ вспоминается мнѣ милая острота покойнаго художника П. П. Ге. Говоря о различныхъ памятникахъ Петербурга, онъ отозвался съ особеннымъ восторгомъ объ этихъ группахъ.

— И какая прекрасная идея! Сперва животное взвивается высоко на дыбы, а человѣкъ лежитъ на землѣ. Но вотъ человѣкъ нѣсколько приподнимается, далѣе онъ начинаетъ понемногу одолѣвать животное и, наконецъ, побѣдоносно вполнѣ покоряетъ его своей разумной волѣ!

— Такъ вотъ какая тутъ идея,—замѣтилъ присутствовавшій тутъ же юный студентъ,—а я думалъ наоборотъ: что первая группа—та, гдѣ человѣкъ ведетъ коня подъ уздцы, а послѣдняя, гдѣ онъ безпомощно лежитъ на землѣ.

— А знаете почему вы такъ думали?—улыбаясь, спросилъ Ге.

— Нѣтъ. Почему?

— Потому, что когда я учился, то меня учили, что Богъ создалъ міръ, а васъ учили, что протоплазма создала міръ.

Пятая зала посвящена почти исключительно живописцу Орловскому. Здѣсь собраны его произведенія изъ Эрмитажа, Академіи и дворцовъ и снова ярко бросается въ глаза важность подобнаго сосредоточенія произведеній одного художника для его характеристики.

Ал. Ос. Орловскій (р. 1777, ум. 1832) родился въ Варшавѣ, служилъ въ польскомъ войскѣ, затѣмъ велъ безпорядочную жизнь и даже странствовалъ съ труппой фокусника. Посвятивъ себя потомъ искусству, онъ нашелъ покровителя въ лицѣ князя Понятовскаго и вошелъ въ моду у польской аристократіи. Въ 1802 году онъ пріѣхалъ попытать счастья въ Петербургѣ. Благодаря покровительству Великаго Князя Константина Павловича, онъ пошелъ въ ходъ и въ теченіе 30-ти лѣтъ работалъ въ средѣ русскихъ художниковъ.

Пушкинъ упоминаетъ о немъ въ „Русланѣ“:

Бери свой быстрый карандашъ
Рисуй, Орловскій, ночь и сѣчу!

Собранныя въ музеѣ произведенія Орловскаго показываютъ его намъ и маринистомъ и пейзажистомъ, но стѣснявшимся сѣверную елку группировать съ итальянскими горами, но обычными темами его остаются лошади и всадники, при чемъ почти на каждой картинѣ у него, какъ у Вувермана, на первомъ планѣ выдѣляется бѣлая лошадь (см. рис. 14).

При входѣ въ *шестую залу*, вправо около самой двери виситъ большая картина (№1563), интересная не по художественному исполненію, а по портретамъ и старинымъ костюмамъ, воспроизведеннымъ на ней весьма тщательно. Она изображаетъ церемонію перенесенія Тихвинской чудотворной иконы Божіей Матери изъ церкви Рождества Богородицы въ соборъ Успенія Богородицы въ городѣ Тихвинѣ. Происходило это событіе 9 іюля 1798 года. Икону несутъ Императоръ Павелъ и Наслѣдникъ Цесаревичъ Александръ Павловичъ. Императора окружаютъ Императрица Марія Ософоровна, Великій Князь Константинъ Павловичъ, и лица свиты, среди которыхъ тоже много портретовъ. Самъ художникъ, *В. Истоминъ*, изобразилъ себя

на первомъ планѣ; онъ повернулъ голову такъ, что его можно хорошо разсмотрѣть. Эта картина служитъ прекрасною иллюстраціею для времени конца XVIII и начала XIX столѣтія.

Эта шестая зала производитъ необыкновенно цѣлостное впечатлѣніе. Нѣжные и воздушные пейзажи *Ѳ. М Матвѣева* (р. 1758, ум. 1826), сына измайловскаго солдата, напоминаютъ намъ, по тщательности отдѣлки всякаго листка, альбомы нашихъ бабушекъ съ ихъ рисунками; внутренность мастерской (№ 136), извѣстнаго живописца Басина (см. рис. 15) съ портретами его самого, барона Клодта и другихъ, переноситъ въ обыденную обстановку художниковъ добраго стараго времени, а превосходные портреты генерала Ермолова (см. рис. 16) и партизана гусара Давыдова (см. рис. 17) вызываютъ въ памяти тѣ образы героевъ, подвиги которыхъ волновали Русь былого времени, эпохи священной памяти двѣнадцатаго года и погибельнаго Кавказа.

И испытанный трудами
Бури боевой,
Ихъ ведетъ, грозя очами,
Генералъ сѣдой.

Портретъ гусара Давыдова (№ 148), извѣстнаго партизана Отечественной войны (см. рис. 17), принадлежитъ кисти знаменитаго *О. А. Кипренскаго* (р. 1783, ум. 1836). Мало кому въ настоящее время извѣстно, что настоящая фамилія Кипренскаго была Швальбе, и отецъ его—сынъ крѣпостного человѣка помѣщика Дьяконова изъ Петергофскаго уѣзда, Петербургской губерніи. По мѣсту крещенія (с. Копорье) О. А. было дано прозвище Копорскій, измѣненное потомъ въ фамилію Кипренскій. Живописецъ этотъ сослужилъ Россіи огромную службу, написавъ самый лучшій портретъ А. С. Пушкина. Къ сожалѣнію, этотъ драгоцѣнный портретъ находится въ частныхъ рукахъ. Но все-таки о мастерствѣ Кипренскаго можно со-

ставить себѣ совершенно ясное понятіе по тому ряду превосходныхъ портретовъ (Давыдова, знаменитаго скульптора Торвальдсена, Швальбе, отца художника и др.), которые находятся въ музеѣ.

У входной двери виситъ маленькая, но очень интересная картинка (см. рис. 5) *К. А. Зеленцова* (р. 1790, ум. 1845), изображающая мастерскую извѣстнаго профессора Басина (р. 1793, ум. 1877), картины котораго имѣются въ верхнихъ залахъ музея. Художникъ переноситъ насъ въ одну изъ сводчатыхъ мастерскихъ Академіи Художествъ. Молодой еще Басинъ, стоя пишетъ какую-то громадную картину. Ему позируетъ старикъ натурщикъ, который превратится на картинѣ въ Сатурна или пророка. На первомъ планѣ сидитъ въ креслѣ Василій Ивановичъ Григоровичъ (р. 1786, ум. 1865), бывшій конференцъ-секретарь Академіи Художествъ, читавшій лекціи исторіи искусства, и разсматриваетъ какой-то рисунокъ. Рядомъ съ нимъ, стоя разглядываетъ тотъ же рисунокъ скульпторъ баронъ П. К. Клодтъ, авторъ аничковскихъ коней и памятниковъ Императору Николаю I и баснописцу И. А. Крылову. Картинка отдѣлана такъ тщательно, что можно различить сюжеты этюдовъ, висящихъ на стѣнѣ мастерской Басина.

Еще шагъ дальше—и мы въ *седьмой залѣ*, но все въ той же эпохѣ „Евгенія Онѣгина“. Вотъ онъ, бывшій помѣщичій бытъ, глядитъ на насъ живьемъ съ картинъ *Алексѣя Гавриловича Венеціанова* (р. 1779, ум. 1847), отца русскаго жанра. Сколько этому „отцу“ нашихъ реалистовъ пришлось вытерпѣть нападокъ за его попытки изобразить простонародье! Не меньше, чѣмъ Глинкѣ, за его „musique des cochers“, какъ называли иные чудную музыку „Жизни за Царя“. А какъ безцѣнны теперь эти картины! Вотъ „Помѣщица, занятая

хозяйствомъ“ (№ 92). Въ чепцѣ и утреннемъ капотѣ самодѣльной работы сидитъ помѣщица за круглымъ столомъ, на одной ножкѣ, съ гусинымъ перомъ въ рукѣ и принимаетъ отъ двухъ крестьянокъ пряжу. Всякая мелочь въ этой картинкѣ списана съ натуры и возрождаетъ старину. А вотъ гумно большое, чистое, обильное, какихъ теперь—увы!—ужъ нѣтъ (см. рис. 18). Про подобное гумно Лермонтовъ говорилъ:

Съ отрадой, многимъ незнакомой,
Я вижу полное гумно.

Во всѣхъ крестьянахъ Венеціанова еще не мало оперной „нейзанности“, что видно и въ двухъ крестьянкахъ, гадающихъ на картахъ (см. рис. 19). Но все-таки если Венеціановъ и не Глинка русскаго жанра, то не многимъ меньше.

Кругомъ рядъ картинъ болѣе второстепенныхъ художниковъ, но содѣйствующихъ общему впечатлѣнію. Вотъ портретъ барыни (№ 283), должно быть помѣщицы, въ кружевномъ чепцѣ съ длинными лентами... Здѣсь юноша съ излюбленной гитарой двадцатыхъ и тридцатыхъ годовъ, должно быть, только что пропѣлъ: „Стонетъ сизый голубочекъ“ (№ 284), а тамъ, въ бѣдной мастерской художника, единственной отрадой является та же гитара (№ 291). Двѣ картинки, изображающія сцены и виды Малороссіи (№№ 330 и 331), принадлежатъ кисти преждевременно скончавшагося друга Глинки *В. И. Штернберга* (р. 1818, ум. 1845), оставившаго интересные рисунки изъ жизни М. И. Глинки въ періодъ сочиненія „Руслана и Людмилы“ въ имѣніи Тарновскихъ Качеповкѣ, Полтавской губерніи. Тутъ же находится и превосходный бюстъ самого Штернберга, работы Ставассера.

Чрезвычайно полно и ярко представлены два талантливые пейзажиста добраго стараго времени: *Сильвестръ Ѳед. Щедринъ* (р. 1791, ум. 1830), съ такою любовью изображавшій Италію (см. рис. 20 и 21), въ которой нашелъ и свою могилу (онъ

похоронен въ Сорренто), и *Максимъ Никифоровичъ Воробьевъ* (р. 1787, ум. 1855), написавшій серію цѣнныхъ видовъ Палестинскихъ святынь (см. рис. 22). Его же кисти есть здѣсь видъ Московскаго кремля (№ 105) до-пожарной эпохи со старымъ дворцомъ, надъ которымъ закатилась звѣзда Наполеона (см. рис. 23). Это кремль еще того времени, про которое Пушкинъ говорилъ:

Тогда гроза двѣнадцатаго года
Еще спала; еще Наполеонъ
Не испыталъ великаго народа—
Еще грозилъ и колебался онъ.

Въ этой же залѣ висятъ два прекрасныхъ вида Венеціи (№№ 210 и 211), работы графа *А. Н. Мордвинова* (р. 1800, ум. 1858), едва ли не единственнаго титулованнаго живописца прежняго времени.

Двѣ слѣдующія комнаты (VIII и IX) заняты картонами *К. П. Брюллова* и *Ѳ. А. Бруни* для Исаакіевскаго собора. Часть этихъ картоновъ, брюлловскіе, уже изготовлены изъ мозаики. Ими можно любоваться въ нашей мозаической мастерской при Академіи Художествъ. Объ обоихъ знаменитыхъ художникахъ будетъ подробно сказано при обзорѣ верхняго этажа музея.

Тутъ же въ витринахъ выставлена масса въ высшей степени интересныхъ рисунковъ Егорова, Басина, Орловскаго и другихъ знаменитыхъ живописцевъ прежняго времени. Эти рисунки представляютъ громадную важность. На нихъ гораздо легче изучить различныя особенности того или другого художника, чѣмъ на большихъ картинахъ, въ особенности же цѣнно, когда имѣется рисунокъ-набросокъ исполненнаго впослѣдствіи художникомъ произведенія, въ которомъ онъ видоизмѣнилъ свои первоначальные планы и предположенія, ясныя въ эскизѣ.

Рисунки съ натуры и карикатуры Орловскаго особенно замѣчательны своимъ остроуміемъ и разнообразіемъ.

Въ сѣняхъ, ведущихъ въ лучшій изъ петербургскихъ садовъ, принадлежащій къ музею (это *десятая зала*), обращаетъ на себя вниманіе бронзовое изображеніе Императрицы Анны Іоанновны и арабчонка, который подаетъ ей державу. Это работа графа *Бартоломео Франческо Растрелли*, скульптора, литейщика, механика и архитектора, приглашеннаго въ Россію изъ Парижа Петромъ Великимъ въ 1716 году и умершаго въ Петербургѣ въ 1744 году. Онъ былъ отцомъ знаменитаго архитектора Растрелли, построившаго много церквей и другихъ зданій въ Петербургѣ, въ томъ числѣ Смольный монастырь. Въ глубинѣ сѣней въ нишѣ помѣщенъ эскизъ колоссальной головы Бога Саваоа, написанный *И. П. Крамскимъ* въ 1866 году по проекту профессора *А. Т. Маркова* для главнаго купола храма Христа Спасителя въ Москвѣ.

Одиннадцатая зала занята преимущественно богатой коллекціей рисунковъ князя Григорія Григорьевича Гагарина (р. 1810, ум. 1893), бывшаго вице-президента Академіи Художествъ и друга К. П. Брюллова. Рисунки князя Гагарина, которые гораздо лучше и замѣчательнѣе его картинъ, имѣющихся въ VII залѣ, относятся главнымъ образомъ до Кавказа и византійскаго искусства. Они цѣнны въ особенности тѣмъ, что сохранили для потомства массу типовъ и памятниковъ старины, которые иначе, безъ подобнаго неутомимаго наблюдателя и собирателя, пропали бы безвозвратно. 50 рисунковъ князя Гагарина издано С.-Петербургскимъ Центральнымъ училищемъ техническаго рисованія барона Штиглица.

Въ *двѣнадцатой залѣ* есть нѣсколько болѣе новыхъ картинъ и рисунковъ, изъ которыхъ заслуживаютъ наибольшаго вниманія превосходные рисунки - пейзажи работы недавно скончавшагося незабвеннаго *И. И. Шишкина* (р. 1834, ум. 1898) и сцена изъ Варооломеевской ночи *К. Ѳ. Гуна* (р. 1830, ум. 1877). Но все-таки и здѣсь можно прослѣдить доброе старое время. Есть тутъ группа русскихъ крестьянъ работы создателя русскаго жанра, А. Г. Венеціанова, есть и видъ зданія Русскаго музея въ давно прошедшія времена, когда онъ былъ еще Михайловскимъ дворцомъ. Странная форма солдатъ, стоящихъ въ карауль, и экипажи съ форейторами—все говоритъ о временахъ нашихъ бабушекъ и дѣдушекъ.

Самымъ замѣчательнымъ представителемъ добраго стараго времени въ этой залѣ является несомнѣнно художникъ, умершій всего нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ 1892 году, но прожившій почти столѣтіе: это *Ѳедоръ Григорьевичъ Солнцевъ* (р. 1801, ум. 1892), патріархъ русской археологіи, оказавшій ей неоцѣненныя услуги. Превосходный бронзовый бюстъ Солнцева работы С. О. Челинскаго, находящійся въ этой залѣ, даетъ полное понятіе о наружности знаменитаго археолога въ послѣднее десятилѣтіе его жизни. Онъ тутъ какъ живой. Главнѣйшія заслуги Солнцева—это сохраненіе и реставрація многихъ русскихъ древнихъ соборовъ, въ томъ числѣ и кіевской Святой Софіи, и превосходное воспроизведеніе въ краскахъ массы старинныхъ русскихъ памятниковъ, изданныхъ по повелѣнію Императора Николая I подъ заглавіемъ „Древности Россійскаго государства“. Въ настоящее время это изданіе составляетъ большую рѣдкость. Русскій музей пріобрѣлъ много не изданныхъ еще рисунковъ Солнцева, которые пока не выставлены. Рисунокъ, висящій на стѣнѣ XII залы, относится къ 1836 году и изображаетъ „Свиданіе

князя Святослава съ византійскимъ императоромъ Цимисхіемъ“ (№ 393). За этотъ акварельный рисунокъ О. Г. Солицевъ былъ признанъ академикомъ.

Перейдя въ *тринадцатую залу*, мы найдемъ нѣсколько интересныхъ видовъ, относящихся къ серединѣ XIX столѣтія (Спасскія ворота въ Москвѣ, Саратовъ, Ярославль, Оренбургъ, Выборгъ, Севастополь, виды Швейцаріи и Италіи). Но самое замѣчательное въ этой залѣ—это два небольшихъ итальянскихъ пейзажа около лѣваго окна (№№ 174 и 175). Это работа Лебедева... Кому теперь это имя говоритъ что-либо? А между тѣмъ если бы не жестокая судьба, преслѣдующая такъ часто русскія дарованія, то это имя пользовалось бы всемірною славою. *Михаилъ Ивановичъ Лебедевъ* (р. 1812, ум. 1837) былъ необыкновенно талантливый юноша, прожившій къ сожалѣнію *всего 25 лѣтъ!* Двадцати лѣтъ онъ былъ посланъ въ Италію, гдѣ поразилъ художественный міръ своимъ дарованіемъ. Есть люди, которые и теперь еще помнятъ выраженіе итальянскихъ знаменитостей, что Лебедевъ былъ „Геркулесомъ искусства“. Для того, чтобы убѣдиться въ вѣрности этого приговора, стоитъ лишь посмотрѣть указанные два пейзажа. Кромѣ густой зелени и лѣсной дали, на нихъ ничего нѣтъ. Но что это за зелень и что за даль! Ни излишней мелочности въ отдѣлкѣ листвы, которою отличались художники прежняго времени, ни размашистости письма нашихъ современниковъ. Эти деревья такъ свѣжи, эта листва такъ сочна, что, кажется, утренняя роса не успѣла еще сойти съ нихъ. Болѣе полустолѣтія прошло для нихъ безслѣдно: они такъ же свѣжи, какъ въ первый день творенія. Стоитъ лишь перевести съ нихъ взоръ на сосѣдніе пейзажи, чтобы поразиться сухостью и условностью всего остальнаго сравнительно съ этими проявленіями генія. Это точно Лермонтовскій стальной стихъ среди кар-

тонной поэзіи тѣхъ, коихъ имя легіонъ... И этого-то Лермонтова живописи скосила въ Неаполѣ злая холера на 25-мъ году жизни! Похороненъ онъ въ общей ямѣ для холерныхъ покойниковъ. Извѣстіе о его смерти произвело глубокую печаль въ кругу художниковъ и любителей искусства. Отецъ его умеръ съ горя въ самый день полученія ужаснаго извѣстія.

Его страдальческая тѣнь,
Быть можетъ, унесла съ собою
Святую тайну, и для насъ
Погибъ животворящій гласъ,
И за могильною чертою
Къ ней не домчится гимнъ временъ,
Благословенія племенъ.

Въ слѣдующей залѣ (XIV) помѣщена любопытная коллекція портретовъ, принадлежавшая покойному министру иностранныхъ дѣлъ, князю А. Б. Лобанову-Ростовскому. Главнѣйшіе государственные дѣятели тѣхъ временъ, о которыхъ мы до сихъ поръ говорили (XVIII вѣка и первой половины XIX), глядятъ на насъ съ этихъ стѣнъ.

Между портретами есть два небольшихъ пейзажа работы *Фридриха Гильфердинга*, нѣмецкаго живописца, поселившагося въ Москвѣ въ концѣ царствованія императрицы Екатерины II, переносящіе насъ цѣликомъ въ Москву добраго стараго времени. Кремлевская площадь среди соборовъ мало измѣнилась, но какъ странно видѣть карету цугомъ въ шесть лошадей съ форейторами, проѣзжающую по этой небольшой площади, мощеной въ настоящее время большими плитами и по которой разрѣшается теперь ходить только пѣшеходамъ. Любопытно, что на этой самой площади ставились въ еще болѣе раннее время для угощенія народа въ дни особенныхъ торжествъ жареные быки, окруженные всякими яствами, и фон-

таны изъ краснаго и бѣлаго вина. На гравюрахъ, изображающихъ торжества по случаю коронованія Императрицы Елизаветы Петровны въ 1742 году, эти быки и фонтаны воспроизведены именно на этой площади. Въ послѣдующія коронованія русскихъ Императрицъ и Императоровъ этого рода удовольствія были перенесены въ другія мѣста, а наконецъ и совершенно вышли изъ употребленія.

Другой пейзажъ изображаетъ Красную площадь въ Москвѣ, въ первой четверти XIX столѣтія. Воскресенскія (Иверскія) ворота и кремль узнать можно, хотя башня Никольскихъ воротъ еще не возобновлена послѣ Наполеоновскаго погрома. Но все остальное—старый некрасивый Гостиный дворъ, неизящное зданіе на мѣстѣ Историческаго музея и рядъ пушекъ посреди площади—столь же мало походитъ на теперешнюю красавицу Красную площадь, какъ и на ту кровавую площадь XVI и XVII вѣковъ, когда посреди нея стояли десятки деревянныхъ храмиковъ „на крови“, въ память убіенныхъ здѣсь. Постоянный свидѣтель радостей и горестей Красной площади, величественный, поразительный, фантастическій, какъ сновидѣніе, соборъ св. Василія Блаженнаго, не изображенъ на картинѣ,—онъ находится со стороны зрителя.

Двѣ дальнѣйшихъ залы (XV и XVI) заключаютъ въ себѣ очаровательное собраніе акварелей и рисунковъ,—даръ княгини Маріи Клавдіевны Тенишевой. Собраніе это, прерывая историческую послѣдовательность прогулки, вполнѣ заслуживаетъ обстоятельнаго отдѣльнаго осмотра. Подъ всѣми произведеніями имѣются имена авторовъ. Здѣсь зритель найдетъ превосходные образцы произведеній русскихъ акварелистовъ новѣйшаго времени, начиная съ вдохновенныхъ созданій *В. М. Васнецова* для кіевскаго Владимірскаго собора (въ эскизахъ) и волшебныхъ воспроизведеній природы *Альбертомъ Ник. Бенуа* и кончая нѣсколькими пейзажами, граничащими съ тѣмъ при-

скорбнымъ болѣзненнымъ явленіемъ современной художественной жизни, которое извѣстно подъ названіемъ декаденства и импрессіонизма.

Скульптурныя произведенія на площадкѣ лѣстницы.

Для того, чтобы продолжать обзоръ картинъ въ исторической послѣдовательности, слѣдуетъ, пройдя залы съ собраніемъ княгини Тенишевой и залы музея христіанскихъ древностей, вернуться къ большой лѣстницѣ и подняться по ней вверхъ въ Брюлловскій залъ (XXII).

На чудной лѣстницѣ, о которой уже была рѣчь въ началѣ, находятся такіе превосходные произведенія русской скульптуры, что тутъ непремѣнно слѣдуетъ остановиться и осмотрѣть нѣкоторыя изъ нихъ въ подробности.

Прежде всего бросается въ глаза стоящая у окна въ углу молодецкая, залихватская фигура парня, играющаго въ бабки, работы знаменитаго профессора *Н. С. Пименова* (р. 1812, ум. 1864). За эту статую Пименовъ получилъ золотую медаль. Съ этимъ произведеніемъ сопряжено для всякаго русскаго трогательное воспоминаніе объ А. С. Пушкинѣ. Статуя эта была на выставкѣ въ Академіи Художествъ 1836 года, послѣдней, на которой суждено было быть Пушкину. Незабвенный поэтъ нашъ такъ плѣнился этой фигурой, что написалъ слѣдующее небольшое, но вдохновенное стихотвореніе:

Юноша трижды шагнулъ, наклонился, рукой о колѣно
Бодро оперся, другой поднялъ мѣткую кость.
Вотъ ужъ прицѣлился... Прочь! раздавайся народъ любопытный;
Врозь разступись: не мѣшай русской удалой игрѣ.

Прямо противъ оконъ стоятъ три произведенія трехъ знаменитѣйшихъ современныхъ русскихъ скульпторовъ (см. рис. 3): „Амуръ и Психея“ *Н. А. Лаверецкаго*, „Юноша Кіевлянинъ, бѣгущій съ уздечкой сквозь станъ Печенѣговъ къ Днѣпру, чтобы, переплывъ рѣку, подать осажденнымъ Кіевлянамъ вѣсть, что князь Святославъ идетъ на выручку“ *М. А. Чижова* и, посрединѣ, богатырскій, идущій напроломъ, все сокрушающій своею силою „Ермакъ“ *М. М. Антокольскаго*. Тутъ же неподалеку стоитъ „Мальчикъ скульпторъ“, одно изъ первыхъ произведеній талантливаго *Ѳ. Ѳ. Каменскаго*, столь рано промѣнявшаго Россію на Америку. О немъ будетъ еще рѣчь далѣе. Тутъ же есть образцы произведеній талантливыхъ молодыхъ художниковъ, вся будущность которыхъ еще впереди, *В. А. Беклемишева* „Христіанка первыхъ вѣковъ“, *И. Я. Гинсбурга* „Молодой музыкантъ“ и другихъ.

Верхній этажъ.

Карлъ Павловичъ Брюлловъ.

Геній и талантъ.—Наслѣдственность.—Годы ученія.—Рафаэль и Гвидо-Рени.—Вѣчный городъ.—Кипучая фантазія.—Камучини.

Первый залъ наверху направо (XXII) посвященъ исключительно *Карлу Павловичу Брюллову* (р. 1799, ум. 1852), этому реформатору русскаго искусства. Но три самыхъ большихъ его картины находятся черезъ комнату въ огромной залѣ (XXIV) съ верхнимъ свѣтомъ.

Недавно, 12 декабря 1899 года, вся Россія торжественно отпраздновала столѣтіе со дня рожденія этого знаменитаго художника, на которомъ стоитъ остановиться подольше. Это тѣмъ болѣе интересно, что многія подробности его жизни бросаютъ яркій свѣтъ вообще на русскую художественную жизнь первой половины XIX вѣка.

Замѣчательна судьба Карла Павловича Брюллова. Не было на Руси другого художника, имя котораго такъ прогремѣло бы при его жизни, но не было и другого, столь страстно осуждаемаго, почти ненавидимаго спустя всего десятилѣтіе послѣ его смерти! При жизни его сравнивали съ Рафаэлемъ и Микель-Анджело, въ шестидесятыхъ же годахъ онъ превратился въ „пухлую ничтожность“! Истина, разумѣется, нахо-

дилась въ золотой серединѣ, между этими двумя крайностями. Брюлловъ не былъ геніемъ, но былъ человѣкъ очень талантливый, сослужившій русскому искусству большую службу.

Разъ, когда при Брюлловѣ заговорили о геніальности и талантливости, онъ воскликнулъ:

— Знаете ли, какое разстояніе отдѣляетъ талантъ отъ генія? Очень маленькое: всего одинъ волосокъ. Но таланту, какъ бы силенъ онъ ни былъ, никогда не переступить черезъ этотъ волосокъ!

Загадочный волосокъ и для самого Брюллова сталъ роковымъ.

Предки К. П. Брюллова были французскими протестантами, которые послѣ отмѣны Нантскаго эдикта бѣжали въ Германію. Французская фамилія Bruleleau смѣнилась нѣмецкою Brüllo. Прадѣдъ знаменитаго живописца, Георгъ Брюлло, переселился въ 1773 году въ Петербургъ и поступилъ лѣпщикомъ на Императорскій Фарфоровый заводъ. Художественныя способности были, повидимому, наслѣдственными въ роду Брюлло, потому что и отецъ Карла Павловича, Павелъ Ивановичъ, посвятилъ себя спеціально искусству рѣзьбы изъ дерева и миніатюрной живописи, и достигъ званія академика. У него было нѣсколько сыновей, получившихъ извѣстность въ области художествъ, но самымъ знаменитымъ былъ второй сынъ, Карлъ Павловичъ, родившійся въ Петербургѣ 12 декабря 1799 года.

Про маленькаго Брюллова разсказываютъ, что онъ былъ золотушнымъ, болѣзненнымъ ребенкомъ и часто долженъ былъ лежать въ постели. Въ это время онъ любилъ рисовать на грифельной доскѣ и очень рано сталъ проявлять наблюдательность и способность схватывать формы,—способность, на которую не преминулъ обратить вниманіе отецъ. Уроки, которые онъ сталъ брать у отца, оказались настолько пло-

дотворными, что, поступивъ всего девяти лѣтъ въ число воспитанниковъ Академіи Художествъ, К. П. оказался сильнѣе въ рисункѣ, чѣмъ его сотоварищи.

Быстро и съ блескомъ проходилъ юный Брюлловъ всѣ классы Академіи, продолжая во всемъ отдавать отчетъ строгому отцу, который оказался гораздо требовательнѣе академическихъ преподавателей.

Живописи Брюлловъ учился у Егорова, Шебуева и главнымъ образомъ у Андрея Иванова, картины которыхъ мы видѣли въ нижнихъ залахъ музея. Эти профессора принесли ему огромную пользу: они выучили его рисовать. Даже противники Брюллова никогда не отнимали у него этого достоинства: онъ былъ однимъ изъ лучшихъ рисовальщиковъ своего времени.

Въ 1821 году засіяло для Брюллова то солнышко красное прежнихъ русскихъ художниковъ, которое воплощалось въ первой золотой медали и знаменовало собою просторъ, даль и свободное творчество на классической почвѣ,—словомъ, путешествіе за границу на казенный счетъ. Медаль получилъ онъ за исполненіе программы „Явленіе Аврааму трехъ ангеловъ“, послѣ того, какъ уже раньше обратилъ на себя вниманіе исполненіемъ нѣсколькихъ миѳологическихъ темъ, въ особенности „Нарцисса“. Эти картины находятся и въ настоящее время въ музеѣ Императорской Академіи Художествъ.

Солнце спряталось, однако, за тучу. Какъ разъ въ это время состоялось распоряженіе, чтобы молодые люди, отправляемые за границу, оставались ранѣе этого еще три года при Академіи. Брюлловъ былъ очень огорченъ; но тутъ выручило его учредившееся за годъ передъ этимъ Общество Поощренія художествъ. Оно рѣшило отправить его и брата за границу на свой счетъ. Въ Высочайшемъ указѣ по

этому поводу фамилія художника была впервые измѣнена въ Брюллова.

Въ „наставленіи“, даномъ братьямъ Брюлловымъ ихъ покровителями, есть очень любопытныя строки. „Общество обязывается употребить всѣ средства“, говорится, напримѣръ, тамъ, „дабы повсюду имѣть присмотръ за юными путешественниками своими и, въ случаѣ безпорядковъ, остановить помощь свою сдѣлавшимся недостойными оной; но до такой крайности братья Брюлловы не доведутъ насъ“. Указывалось подробно, куда ѣхать, что̀ смотрѣть, при чемъ прибавлялось, что „задачи изъ вседневной жизни имѣютъ мало значенія въ искусствѣ“, а потому на подобныя темы слѣду̀етъ употреблять только „свободное отъ другихъ болѣе важныхъ занятій время“.

Сперва предполагалось, что Брюлловы поѣдутъ также во Францію, но министръ иностранныхъ дѣлъ графъ Каподистрія сообщилъ, что Государь Императоръ этого не желаетъ и что, „осмотрѣвъ памятники искусствъ въ Германіи и Италіи, имъ лучше будетъ возвратиться въ Россію и не подвергать нравственности своей и дарованія, одну—всѣмъ соблазнамъ порока, а другія—вліянію незрѣлыхъ образцовъ новѣйшаго вкуса“.

Пенсіонеры Брюлловы должны были сообщать обществу регулярные отчеты, и эти письма представляютъ чрезвычайно любопытный матеріалъ для характеристики художниковъ и взглядовъ на искусство, господствовавшихъ въ то время.

Во взглядахъ юнаго Брюллова на художественныя произведенія, которыя онъ увидѣлъ въ Берлинѣ, Дрезденѣ и Мюнхенѣ, не могли, конечно, не отразиться тѣ симпатіи и антипатіи, какія царили въ нашей Академіи Художествъ. И вотъ мы видимъ, что ему показалось, что въ Дрезденѣ художества находятся въ „самомъ жалкомъ положеніи“, такъ какъ тамъ

„царствующая школа—нѣмецкая“, и „молодые художники восхищаются Альбрехтомъ Дюреромъ, Гольбейномъ и имъ подобными и хладнокровно проходятъ Рафаэля“.

За то Сикстинская Мадонна Рафаэля въ томъ же Дрезденскомъ музеѣ произвела на Брюллова сильное впечатлѣніе. „Чѣмъ болѣе смотришь на эту картину, тѣмъ болѣе чувствуешь непостижимость сихъ красотъ: каждая черта обдумана, преисполнена выраженія; грація соединена со строжайшимъ стилемъ, потому что, рисуя съ невольнымъ вниманіемъ, я открылъ секретъ, который состоитъ въ томъ, чтобы больше рисовать съ антикъ и съ Рафаэля“.

Самое сильное впечатлѣніе послѣ Рафаэля произвелъ на Брюллова Гвидо-Рени. Объ его знаменитой головѣ Христа въ терновомъ вѣнцѣ, пользующейся громадною популярностью подъ названіемъ „Ecce Homo“, Брюлловъ отзывается въ слѣдующихъ восторженныхъ и отчасти пророческихъ для самого себя выраженіяхъ: „Гвидовъ Христосъ едва ли не есть нерукотворенный. Я скопировалъ его, и сія копія да будетъ моимъ путеводителемъ въ вѣрѣ, головахъ и экспрессіяхъ“. Пророчество исполнилось. Брюлловъ никогда не освободился вполнѣ отъ вліянія Болонской школы вообще и Гвидо-Рени въ особенности.

Наконецъ, Брюлловъ достигъ Вѣчнаго города. Чего давно душа его желала, то сбылось. Римъ — эта завѣтная цѣль Гёте, а съ нимъ едва ли не всѣхъ лучшихъ людей начала нынѣшняго вѣка—околдовалъ еще одного изъ избранныхъ! Южное небо и природа, пестрая живописная толпа, масса памятниковъ древняго міра, безконечныя сокровища временъ возрожденія—все это нахлынуло на воспріимчиваго художника неотразимою волной, которая и подняла его до высшей точки его художественнаго творчества. Въ Римѣ онъ воспроизвелъ „Аѳинскую школу“ и создалъ „Послѣдній день

Помпеи". Этимъ все сказано. Выше этого онъ никогда не поднимался. Дальнѣйшая жизнь его была тоска по родинѣ, по художественному отечеству души, по южному солнцу, по несказанно милой ему Италіи, гдѣ осталась лучшая часть его „я", какъ бы убоявшаяся родной, но въ сущности чуждой ему природы и людей „полуночныхъ странъ".

„Аѳинская школа", эта превосходная громадная копія съ знаменитой Ватиканской фрески Рафаэля, находится въ музеѣ Академіи Художествъ. Это великій памятникъ, который воздвигъ себѣ Брюлловъ. Римъ былъ въ восторгѣ отъ него. Императоръ Николай Павловичъ подарилъ картину Академіи Художествъ, а Брюллову было уплачено за нее 15.000 рублей ассиг. и пожалованъ орденъ св. Владиміра 4-й степени.

Прежде чѣмъ приступить къ знаменитой „Помпеѣ", надо сказать нѣсколько словъ о тѣхъ вещахъ, которыя написаны Брюлловымъ, такъ сказать, между дѣломъ, во время работы надъ его двумя капитальнѣйшими произведеніями. Художественная фантазія Брюллова кипѣла и бурлила. Онъ бросался отъ одного сюжета къ другому. Филоктетъ смѣнялся Одиссеемъ, Олегъ, прибивающій щитъ къ вратамъ Царьграда, долженъ былъ уступить мѣсто Нумѣ Помпилію, бесѣдующему съ нимфой Эгеріей, масса портретовъ, образа для царскихъ дверей посольской церкви, Гиласъ, увлекаемый въ воду нимфами, братья Іакова, Вакханалія, Постриженіе монахини— это только частица разнообразныхъ темъ, привлекавшихъ Брюллова. Нѣкоторыя изъ этихъ картинъ были окончены, другія же лишь намѣчены въ блестящихъ эскизахъ или для нихъ были сдѣланы картоны, какъ, напримѣръ, для Олега. Нельзя не удивляться необычайной дѣятельности Брюллова за это время. Характерна для художника еще слѣдующая подробность.

Первое изъ произведеній Брюллова, присланное въ Петербургъ, называлось „Итальянское утро“ и представляло фигиру молодой итальянки, умывающейся у фонтана. Общество Поощренія художествъ поднесло картину Императору Николаю I, который пожаловалъ художнику брильянтовый перстень и поручилъ ему написать еще какую-нибудь сцену изъ итальянской жизни. Брюлловъ написалъ въ pendant „Итальянскій полдень“, который олицетворилъ въ образѣ довольно полной, зрѣлой итальянки, срывающей кисть винограда. Общество Поощренія нашло, что хотя картина и хороша, но все-таки онъ напрасно выбралъ для этой картины натурщицу „болѣе пріятныхъ, чѣмъ изящныхъ формъ“. Любопытенъ отвѣтъ Брюллова. Онъ объяснилъ, что „хотѣлъ отличить эту картину и самымъ отличіемъ формъ отъ первой картины. Находя же, что правильныя формы всѣ между собою сходствуютъ, какъ то особенно замѣтно въ статуяхъ, гдѣ сія чистота формъ необходима, и что въ картинѣ, посредствомъ красокъ, освѣщенія и перспективы, художникъ приближается болѣе къ натурѣ и имѣетъ нѣкоторое право иногда отступать отъ условной красоты формъ, я рѣшился искать того предположеннаго разнообразія въ тѣхъ формахъ простой природы, которая намъ чаще встрѣчается и нерѣдко болѣе даже нравится, нежели строгая красота статуй“. Въ этихъ строкахъ, написанныхъ въ 1828 году, слышится уже новая нотка, не заученная Брюлловымъ въ Академіи.

Художественный Римъ высоко ставилъ талантъ Брюллова, а знаменитый въ то время итальянскій живописецъ кавалеръ Камучини призналъ, что никогда не было сдѣлано такой дивной копіи съ Рафаэля какъ „Аѳинская школа“ Брюллова, хотя многіе превосходнѣйшіе художники копировали его творенія. Тѣмъ не менѣе тотъ же Камучини говорилъ, что, кажется, талантъ Брюллова будетъ выражаться лишь въ не-

большихъ по размѣрамъ оригинальныхъ картинахъ и едва ли когда-нибудь создастъ что-либо великое, грандіозное. Эти рѣчи повторялись среди художниковъ; доходили онѣ и до Брюллова и раздражали его самолюбіе. Онъ и безъ того жаждалъ создать нѣчто свое, великое, и повсюду искалъ сюжета. Наконецъ, онъ нашелъ его. Брюлловъ создалъ знаменитѣйшее произведеніе свое: „Послѣдній день Помпеи“.

„Послѣдній день Помпеи“.

Для того, чтобы получить полное, ясное и сильное впечатлѣніе о живописи К. П. Брюллова, слѣдуетъ прежде всего пройти въ третій залъ верхняго этажа (XXIV) и остановиться передъ знаменитѣйшимъ и любимѣйшимъ произведеніемъ его—„Послѣднимъ днемъ Помпеи“ (№ 58, см. рис. 24).

Величайшее счастливое несчастіе человѣчества, трагическая гибель Помпеи, сохранившая навсегда для потомства драгоцѣннѣйшія подробности римской культуры, вдохновило Брюллова. Онъ побывалъ на мѣстѣ катастрофы, на раскопкахъ; фантазія его заговорила. Образы былого возстали въ его воображеніи. Осужденные на смерть заметались среди разрушающихся зданій, освѣщенные кровавымъ заревомъ извержения Везувія и смертельно блѣдною синевою молніи. Картина была готова въ его воображеніи, а черезъ два года и на полотнѣ.

До сихъ поръ думали, что заказана была „Помпея“ художнику А. П. Демидовымъ. Но это опровергается недавно опубликованнымъ письмомъ живописца къ его брату, гдѣ онъ опредѣленно говоритъ, что „Помпея“ была заказана ему графинею Разумовскою.

Нѣкоторые критики полагали, что „Послѣдній день Пом-

пен“ написанъ будто бы подъ впечатлѣніемъ видѣнной Брюлловымъ оперы Пачини, на самомъ дѣлѣ это рѣшительно ничѣмъ не доказано.

Итальянскій композиторъ Джіованни Пачини (Giovanni Paccini, р. 1796, ум. 1867) поставилъ одну изъ лучшихъ своихъ оперъ „L'ultimo giorno di Pompeia“ (Послѣдній день Помпеи) впервые 19 ноября 1825 года въ Неаполѣ. Слѣдовательно весьма возможно, что Брюлловъ и видѣлъ эту оперу въ Римѣ или Неаполѣ въ 1827 или 1828 годахъ. Не невозможно, хотя рѣшительно ничѣмъ не доказано, что опера дала ему первую мысль о картинѣ.

Во всякомъ случаѣ несомнѣнно, что создалась „Помпея“ не подъ впечатлѣніемъ оперная представленія, а среди гробницъ воскресавшаго города и скелетовъ, хранящихся въ мѣстномъ музеѣ. Первоначальною мастерскою для „Помпеи“ былъ не оперный залъ, а голубое неаполитанское небо съ декораціею Везувія на дальнемъ планѣ. Въ серьозныхъ подготовительныхъ работахъ на самомъ мѣстѣ катастрофы, о которыхъ говоритъ художникъ въ письмѣ къ брату, среди нѣмыхъ, но краснорѣчивыхъ свидѣтелей прошлаго слѣдуетъ искать идею цѣлаго, а не въ оперѣ Пачини, если бы Брюлловъ и слышалъ ее.

Замѣчательное письмо К. П. Брюллова о „Помпеѣ“.

Но пусть заговоритъ о своемъ любимомъ дѣтищѣ самъ художникъ.

Павелъ Александровичъ Брюлловъ, родной племянникъ Карла Павловича Брюллова, любезно доставилъ мнѣ въ высшей степени интересное письмо его знаменитаго дяди къ брату, Александру Павловичу.

Письмо не имѣетъ помѣты, когда оно писано, но есть основаніе предполагать, что оно писано въ сентябрѣ 1828 года изъ Рима, такъ какъ въ немъ говорится, что картина „Итальянскій полдень“, оконченная въ 1828 году, уже отправлена въ августѣ въ Петербургъ, куда вѣроятно прибудетъ въ октябрѣ.

Главный интересъ письма заключается въ подробномъ изложеніи плана знаменитой картины „Послѣдній день Помпеи“, при чемъ выясняется, какія обстоятельные этюды съ натуры дѣлалъ Брюлловъ, копируя улицы Помпеи, античныя вещи, проектируя нѣкоторыя группы на основаніи найденныхъ скелетовъ и т. п.

Хотя наиболѣе важная часть письма—это вторая его половина, въ которой говорится о „Помпеѣ“, но интересно и начало. Здѣсь есть нѣкоторыя данныя о двухъ картинахъ: „Итальянскомъ утрѣ“ и „Итальянскомъ полднѣ“, о значеніи которыхъ говорено раньше, а главное эта часть письма даетъ понятіе о бодромъ, веселомъ и шутливомъ, вообще жизнерадостномъ настроеніи, въ которомъ находился Брюлловъ, сочиняя Помпею, и которое такъ далеко отъ идей ужаса и разрушенія, которыя навязываются художнику нѣкоторыми критиками.

Вотъ это замѣчательное письмо безо всякихъ измѣненій. Сохраняю даже орографическія странности, напримѣръ, „групъ“ вмѣсто „группа“. Вопросительные знаки обозначаютъ слова, пропущенныя въ подлинникѣ.

„Любезный братъ.

„Письмо твое убѣдительное, страшно-сильное и забавное немного меня испугало, но можетъ быть недостаточно было сильно заставить меня писать, еслибъ Варвара Алексѣевна, дочь Алексѣя Николаевича Оленина *) не обчинила бы мнѣ

*) А. Н. Оленинъ р. 1763, ум. 1843. Президентъ Академіи Художествъ съ 1817 до 1843 года.

пера и не дала бы мнѣ бумаги, присоединивъ къ сему нѣсколько словъ—резонъ, да еще отъ такой доброй дамочки кого не убѣдитъ.

„Я сажусь, приготовляюсь писать и не знаю что; мнѣ кажется что ты и домашніе знаютъ мое положеніе не хуже меня самого отъ вояжеровъ, которые возвращаются въ Петербургъ; но что меня удивляетъ, что въ письмѣ изъ Петербурга, полученномъ мной за день до отправленія твоего ко мнѣ, помѣщены упреки ко мнѣ за мое молчаніе, и что еще хуже что не знаютъ, что отвѣчать Государю, начата ли картина подъ пару „Итальянскому утру“, (между тѣмъ,) какъ я уже три раза увѣдомлялъ официально Общество о избраніи перваго сюжета, о перемѣнѣ его и о причинахъ къ тому меня побудившихъ *) и наконецъ въ концѣ августа я передалъ самую картину коммиссіонеру де-Сантесу, въ слѣдъ чего не медля отправилъ также и донесеніе, въ коемъ описалъ мой вояжъ въ Неаполь и объ отправленіи картины сухимъ путемъ и которая по разсчетамъ долженствуетъ быть въ Питерѣ въ концѣ октября; пребывая въ дорогѣ по большей мѣрѣ два мѣсяца. Касательно сего дѣла я спокоенъ, совѣсть моя и не шелохнется; она чиста какъ цвѣтъ лица Лизаветы Григорьевны, на счетъ же покровителей тебѣ скажу со свойственною мнѣ твердостію (наспьно милымъ быть нельзя) и что чаще писать я не буду и за 100 тысячный пенсіонъ, то-есть хотѣлъ бы да не напишется; но чтобъ успокоить тебя, обѣщаюсь тебѣ писать въ скоромъ времени къ П. Анд. Кикину **) съ приложеніемъ рисунка. И

*) Первоначально Брюлловъ хотѣлъ написать „Итальянскій вечеръ“—итальянку со свѣчей у окна, но затѣмъ, по причинѣ слишкомъ сложнаго освѣщеніями, остановился на другой темѣ: итальянка съ виноградомъ—„Итальянскій полдень“.

**) Кикинъ, Петръ Андреевичъ, сенаторъ, р. 1773 г., ум. 1834 г.

забылъ было рекомендовать тебѣ вручителя письма сего— это прелюбезный нѣмецъ, докторъ графа Веліурскаго *), который по деликатности нѣмецкой передъ отъѣздомъ только объявилъ мнѣ свое желаніе имѣть свой портретъ. Я уже не могъ никакъ, и если ты имѣешь часа два досуга, подари ихъ стоющему, онъ обѣщалъ отслужить въ Питерѣ.

„Я написалъ портретъ графа Веліурскаго, сего рѣдкаго генія въ музыкѣ, масляными красками, колѣнной, въ ростъ съ віолончелемъ, вышелъ не дуренъ.

„Эскизъ для картины, заказанной мнѣ графиней Разумовской, приведенъ въ порядокъ—сочиненіе слѣдующее.

„Послѣдній день Помпеи.

„Пунктъ избралъ въ Strada dei Sepulcri, картинная линія на перекресткѣ отъ гробницы Scauro къ гробницѣ сына какой-то жрицы Цереры; декорацію сію я взялъ всю съ натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя къ городскимъ воротамъ спиной, чтобъ видѣть часть Везувія, какъ главную причину—безъ чего какая же была бы на пожаръ.— По правую сторону помѣщаю групъ матери съ двумя дочерьми на колѣняхъ (скелеты сіи найдены были въ такомъ положеніи); съ зади сей групы видѣнъ тѣснящійся групъ на лѣстницѣ, ведущей въ Sepulcro Scauri, накрывая головы табуретами, вазами и спасаемыми (ими вещами?); вещи всѣ взяты мною изъ музея; возлѣ сей групы бѣгущее семейство, думая найти убѣжище въ городѣ, мужъ закрывши плащемъ себя и жену, держащую грудного ребенка, прикрывая другой рукой старшаго сына, бѣгущаго у ногъ отца. Въ серединѣ картины упавшая женщина и лишенная чувствъ, младенецъ на груди ея, не поддерживаемый болѣе рукою матери, ухватившись за ея одежду и спокойно смотритъ—спокойно на

*) Графъ Матвѣй Юрьевичъ Віельгорскій, извѣстный музыкантъ.

живую сцену смерти; съ зади сей женщины лежитъ сломленное колесо отъ колесницы, съ которой упала сія женщина; опрокинутая колесница же мчима разъяренными конями отъ падающаго раскаленнаго пепла и камней вдоль по дорогѣ. Управлявшій колесницею запутавши руку въ вожжахъ влечется въ слѣдъ. Между головъ лошадей видно продолженіе улицы Augustale, ведущей къ Неаполю, которая хотя и не открыта, но я слѣдуя древнимъ писателямъ и нынѣшнимъ актикваріямъ поворачиваю нѣсколько влѣво за домъ Діомедовъ, наполняя ее гробницами и отдыхальнями, оставшимися въ зади меня, что очень кстати. По правую сторону упавшей женщины, жрецъ схвативши жертвенникъ и приборъ жертвоприношенія съ закрытой головой бѣжитъ въ безпорядочномъ направленіи. Возлѣ него я ввожу случай, происшедшій съ самимъ младшимъ Плиніемъ—мать его, обремененная лѣтами, не будучи въ состояніи бѣжать, упрашиваетъ сына своего спастись, сынъ же употребляетъ просьбу, силу всю, чтобъ влечь ее съ собой. Происшествіе сіе, разсказанное самимъ Плиніемъ въ письмѣ къ Тациту, случилось въ Capo di Miseno, но художникъ, помѣщающій на саженной холстинѣ Помпею и Везувій, отстоящій на 5 миль отъ онаго, можетъ перетащить и изъ-за 80 миль рѣдкій примѣръ дѣтской и материнской любви такъ кстати тутъ своею противоположностью прочимъ групамъ. Между симъ групомъ и жрецомъ видны два молодые помпеянина, несущихъ на плечахъ своихъ больнаго стараго отца; между ногъ дѣтей прячется вѣрная собака. Въ промежуткахъ группъ видны разныя фигуры.

„Я задыхался; прощай—перо иступилось. Кланяйся почтеннѣйшей графинѣ Разумовской, почтенной Лизаветѣ Григорьевнѣ. Тону. Попроси двѣ строчечки отъ него.

Любящій братъ Карлъ“.

Для характеристики знаменитаго художника и для исторіи его безсмертной картины письмо это имѣетъ громадное значеніе.

Судьба „Послѣдняго дня Помпеи“.

Итальянскіе лавры и французскіе терніи. — Лубочное изображеніе „Помпеи“ по описанію.—„Помпея“ въ балаганѣ.—Петербургскія торжества.—Значеніе „Послѣдняго дня Помпеи“.

О картинѣ Брюллова заговорили въ Римѣ еще задолго до ея окончанія; когда же она предстала предъ римлянами во всемъ своемъ блескѣ, то восторгамъ не было конца. Очевидцы разсказываютъ удивительныя подробности. Совершенно незнакомые Брюллову люди снимали при встрѣчѣ съ нимъ шляпы; въ театрахъ при его появленіи публика вставала; у дверей его дома и въ гостиницѣ, гдѣ онъ обѣдалъ, собирались толпы, чтобы только поглядѣть на него; газеты и журналы были полны статьями о немъ; Камучини обнималъ его и называлъ колоссомъ; Вальтеръ-Скоттъ сравнилъ картину съ цѣлою эпопеей.

Однажды, уже въ Миланѣ, Брюлловъ пошелъ въ оперу, гдѣ пѣла какая-то знаменитость. Билетовъ не было. Онъ вышелъ изъ кассы на улицу и хотѣлъ уже уѣхать, какъ кто-то узналъ его. Немедленно окружило его нѣсколько человѣкъ съ предложеніемъ билетовъ, желая хоть чѣмъ-нибудь услужить знаменитому художнику.

Въ другой разъ на пути изъ Рима въ Неаполь отъ Брюллова потребовали паспортъ на заставѣ въ Капуѣ. Паспортъ не отыскивался.

— Какъ ваша фамилія?—спросилъ караульный офицеръ.

— Маэстро Карло Брюлло.

Караульный офицеръ взялъ подъ козырекъ.

— Извольте ѣхать, маэстро,—сказалъ онъ,—отвѣтственность принимаю на себя.

Мальпостъ двинулся дальше, а остальные путешественники начали разсыпаться въ комплиментахъ Брюллову.

Послѣ итальянскихъ успѣховъ и лавровъ наступили для Брюллова парижскія разочарованія и терпѣнія.

„Послѣдній день Помпеи“ былъ посланъ, по настоянію А. П. Демидова, на Парижскую выставку 1834 года. Картина хотя и удостоилась медали, но встрѣтила, противъ ожиданія, крайне недружелюбный пріемъ, въ особенности со стороны печати. Строгіе критики Брюллова ищутъ причину этой враждебности въ томъ, что нѣкоторая театральность группировки дѣйствующихъ лицъ и условность освѣщенія непріятно поразили парижскихъ художниковъ. Но французамъ ли упрекать кого-либо въ ходульности, театральности и условности! Не ближе ли къ правдѣ тотъ французскій критикъ, который сказалъ, что главный недостатокъ прекрасной Брюлловской картины тотъ, что она написана русскимъ, или, по образному выраженію критика, что она появилась въ Парижѣ послѣ казаковъ „le beau tableau de Mr. Brulloff a eu le grand tort d'être venu à Paris après les cosaques“.

1835 годъ К. П. Брюлловъ пропутешествовалъ по Востоку съ княземъ Г. Г. Гагаринымъ.

Тѣмъ временемъ слухи объ итальянскихъ тріумфахъ Брюллова достигли Петербурга, который сталъ съ нетерпѣніемъ ожидать прибытія прославленнаго произведенія.

Къ этому именно времени относится крайне любопытный эпизодъ.

Существуетъ очень рѣдкая и очень странная большая гравюра. Она была выставлена на Брюлловской юбилейной выставкѣ въ С.-Петербургѣ. Почти всякій посѣтитель, подходя къ ней, восклицалъ на разные лады:

— Что это такое?! Да вѣдь это же не Брюлловъ?! Это какой-то лубокъ!

На большой гравюрѣ изображенъ городъ съ массою высокихъ колоннъ, арками, башнями. Многія изъ нихъ падаютъ. Вдали, въ серединѣ, что-то въ родѣ огнедышащей горы. На площади группы народа. Всѣ фигуры сдѣланы очень плохо, точно онѣ неумѣло выточены изъ дерева. При внимательномъ разсмотрѣніи можно, однако, разглядѣть, что опрокинулась какая-то колесница, несется всадникъ, на землѣ лежитъ убитая женщина, кто-то кого-то несетъ на рукахъ и т. п.

Рядомъ съ гравюрой виситъ фотографія „Послѣдняго дня Помпеи“, и, наконецъ, даже непосвященный зритель догадывается изъ сравненія фотографіи съ гравюрой, что послѣдняя представляетъ какую-то нелѣпую фантазію на ту же тему.

Въ чемъ же дѣло? А вотъ въ чемъ. Это прелюбопытная исторія. „Помпея“ имѣла огромный успѣхъ въ Италіи. Появилось множество подробныхъ описаній картины—сперва на иностранныхъ языкахъ, а потомъ и на русскомъ. Слава „Помпеи“ все росла и росла, а картина гостила то въ Миланѣ, то въ Парижѣ и все не появлялась въ Россіи. Интересъ и нетерпѣніе въ средѣ публики достигли, наконецъ, такихъ размѣровъ, что нашлась какая-то предпріимчивая женщина Катерина Бѣлова, рѣшившаяся на аферу. Она предложила какому-то рисовальщику Ѳедору Бобѣлю нарисовать „Помпею по описанію“, такъ какъ фотографій не существовало, а гравюръ съ картины тоже еще не появилось. Ѳедоръ Бобѣль смѣло приступилъ къ небывалой задачѣ. Ѳедоръ Алексѣевъ награвировалъ рисунокъ, Катерина Бѣлова издала его на свой счетъ, а цензоръ И. Снигиревъ разрѣшилъ гравюру къ выпуску 4 апрѣля 1834 года. Теперь эта

гравюра составляетъ величайшую рѣдкость. Подпись подъ нею гласитъ: „Послѣдній день разрушенія города Помпеи“, а затѣмъ слѣдуетъ курсивомъ строкъ въ двадцать разсказъ содержанія картины. Это, вѣроятно, то самое описаніе, которое послужило единственнымъ матеріаломъ для составленія рисунка.

Все въ этой исторіи удивительно: и феноменальный интересъ, вызванный „Помпеей“, и дерзостная смѣлость этой тройцы, которая рѣшилась на такую небывалую художественную аферу. А что афера имѣла нѣкоторый, а можетъ быть и большой, успѣхъ, это весьма вѣроятно, въ особенности въ провинціи. По крайней мѣрѣ, художникъ П. П. Чистяковъ разсказывалъ мнѣ, что видѣлъ эту гравюру въ давніе годы въ Мологѣ, Ярославской губерніи.

Весною 1834 года „Помпея“ была наконецъ привезена въ Петербургъ, поднесена собственникомъ ея, А. П. Демидовымъ, Императору Николаю Павловичу и затѣмъ выставлена въ Зимнемъ дворцѣ, а потомъ въ Академіи Художествъ.

Въ русскомъ образованномъ обществѣ и среди художниковъ „Послѣдній день Помпеи“ совершилъ переворотъ. Появленіе этой картины было событіе не бывалое до тѣхъ поръ въ русской исторіи. Гоголь писалъ:

„Картина Брюллова одно изъ яркихъ явленій XIX вѣка. Это свѣтлое воскресенье живописи, пребывавшей долго время въ какомъ-то полу-летаргическомъ состояніи“.

Поскольку эта фраза касается русской жизни, она заключаетъ полнѣйшую истину. „Помпея“ встряхнула русское общество, заставила его заинтересоваться искусствомъ, широко раскрыла двери Академіи, куда повалила толпа и расчистила путь для дальнѣйшихъ успѣховъ русской художественной школы. Самъ Брюлловъ не пошелъ дальше „Помпеи“, но плотина прежней условности была прорвана, и русская

живопись устремилась широкимъ потокомъ по новому руслу, прокладывая себѣ такіе пути, о которыхъ и не снилось Брюллову.

Любопытна академическая переписка по поводу „Помпеи“. Съ одной стороны, Академія признавала, что „картина имѣетъ неоспоримо величайшія достоинства, ставящія ее въ число необыкновенныхъ въ нынѣшнее время художественныхъ твореній въ Европѣ“, и потому желала наградить художника чѣмъ-нибудь совершенно выдающимся, давъ ему, напримѣръ, званіе профессора. Но, съ другой стороны, уставъ Академіи допускалъ дарованіе этой награды пенсіонеру лишь послѣ исполненія имъ, по возвращеніи его въ отечество, „заданной ему отъ совѣта программы“. Чтобы выйти изъ этого затруднительнаго положенія, Академія даровала Брюллову пока званіе почетнаго вольнаго общника, а вопросъ о профессорскомъ званіи представила на благоусмотрѣніе Государя. Императоръ Николай Павловичъ „соизволилъ отозваться, что въ семъ случаѣ надлежитъ держаться устава. Вмѣстѣ съ тѣмъ Его Величество, желая изъявить новый знакъ Всемилостивѣйшаго вниманія къ отличнымъ дарованіямъ сего художника, благоволилъ пожаловать его кавалеромъ ордена св. Анны 3-й степени“. Это было 29 ноября 1834 года. А черезъ полгода, когда Императоръ Николай I остался очень недоволенъ работами старыхъ профессоровъ Шебуева и Егорова въ церкви св. Троицы, уже состоялось Высочайшее повелѣніе о вызовѣ художниковъ Брюллова и Бруни въ Петербургъ для занятія профессорскихъ должностей въ Академіи Художествъ.

Брюлловъ, получивъ Высочайшее повелѣніе въ Константинополѣ, тотчасъ же двинулся въ обратный путь и 25 декабря 1835 г. прибылъ въ Москву.

Первопрестольная столица привѣтствовала Брюллова восторженно и чествовала его всячески. На торжественномъ

выхъ картинокъ, портретовъ и эскизовъ. Между прочимъ, набросалъ онъ эскизъ картины „Нашествіе Гензериха на Римъ“, сюжетъ которой пришелъ ему въ голову еще въ Италіи. А. С. Пушкинъ, бывшій какъ разъ въ Москвѣ, пришелъ въ восторгъ не столько отъ эскиза, сколько отъ плана картины, разсказаннаго ему художникомъ, и высказалъ предположеніе, что „Гензерихъ“ будетъ столь же „высокимъ произведеніемъ“, какъ и „Помпея“.

— Сдѣлаю выше ея!—воскликнулъ Брюлловъ.

Изъ „Гензериха“, однако, ничего не вышло, и онъ не пошелъ дальше эскиза.

Въ маѣ 1836 года Брюлловъ вернулся въ Петербургъ и вновь посыпались на него лавры и розы. 11 іюля Академія Художествъ чествовала его торжественнымъ обѣдомъ, на которомъ присутствовали, кромѣ художниковъ, Крыловъ, Жуковскій и многія лица изъ общества. Говорились рѣчи, читались стихи, пѣлись куплеты. Въ концѣ обѣда профессоръ Андрей Ивановъ сплелъ вѣнокъ изъ лавровыхъ и миртовыхъ вѣтокъ и положилъ его на голову Брюллова, но тотъ сейчасъ же снялъ его и увѣнчалъ имъ самого бывшаго учителя своего со словами:

— Вотъ кому онъ слѣдуетъ!

„Послѣдній день Помпеи“ продолжалъ между тѣмъ приводить въ восторгъ всѣхъ. Изъ провинціи стремились въ Петербургъ—тогда-то! безъ желѣзныхъ дорогъ!—только чтобы взглянуть на чудо изъ чудесъ.

Покойный художникъ Н. Н. Ге разсказывалъ мнѣ, что онъ былъ въ это время совершенно молодымъ человѣкомъ въ Кіевѣ. До него и его сотоварищей по рисованію доходили восторженныя легенды о картинѣ. Петербургъ съ „Помпеей“ представлялся имъ какою-то художественною Меккой. Нѣкоторымъ изъ нихъ удалось совершить паломничество. Н. Н. Ге

съ удовольствіемъ вспоминалъ о томъ благоговѣніи, съ которымъ кіевляне выслушивали безконечные восторженные разсказы этихъ счастливцевъ. Когда самому Ге удалось, наконецъ, увидать „Помпею“, впечатлѣніе оказалось еще сильнѣе самыхъ напряженныхъ ожиданій.

Въ моихъ личныхъ отроческихъ воспоминаніяхъ тоже сохранилось сильное впечатлѣніе отъ „Послѣдняго дня Помпеи“. Она висѣла уже въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ послѣднемъ залѣ противъ окна, плохо освѣщенная. Бывало обходишь залы безъ всякаго руководителя, зря, какъ и большинство посѣтителей Эрмитажа, останавливаясь на чемъ попало, и все тянетъ въ послѣдній залъ къ „Помпеѣ“. Я не замѣчалъ ни слишкомъ блѣдновато-синеватаго освѣщенія отъ молніи, ни нѣкоторой театральности въ постановкѣ фигуръ и группъ, но я не могъ отвести глазъ, напримѣръ, отъ группы сыновей, несущихъ отца. Рельефъ ихъ рукъ и ногъ, просто выходившихъ изъ картины, приводилъ меня въ изумленіе. Долгое время „Помпея“ казалась мнѣ лучшею картиною въ Эрмитажѣ.

Въ настоящее время „Помпея“ превосходно освѣщена сверху и сама по себѣ много выиграла отъ этого. Но и теперешнее почетное и удобное мѣсто ея имѣетъ свои неудобства. Черезъ два шага отъ нея въ сосѣднемъ залѣ висятъ „Фрина“ Семирадскаго, „Запорожцы“ Рѣпина и „Грѣшница“ Полѣнова. Это все внучки „Помпеи“, которыя не могли бы появиться и на свѣтъ безъ нея. Онѣ знаютъ и почитаютъ бабушку. Но все-таки близкое присутствіе молодежи заставляетъ еще рѣзче замѣчать почтенныя морщины старушки.

А было времечко, когда и она была молода, да еще какъ молода-то! Такъ свѣжа и молода, что все прежнее показалось старымъ-престарымъ, отжившимъ свой вѣкъ и повѣяло новымъ духомъ, новыми стремленіями.

И въ этомъ-то ея заслуга.

Брюлловъ послѣ „Помпеи“.

„Инеса де-Кастро“.—„Осада Пскова“.—Способъ работы Брюллова.—Замѣчательные рисунки, эскизы и этюды.—Работы для Исаакіевскаго собора.—Тихій закатъ.

Въ томъ же большомъ залѣ, гдѣ виситъ „Послѣдній день Помпеи“, находятся еще два крупныхъ произведенія знаменитаго художника: „Смерть Инесы де-Кастро“ и „Осада Пскова“.

По окончаніи „Помпеи“ Брюлловъ не сталъ отдыхать на лаврахъ, а въ томъ же 1833 году, во время выставки „Помпеи“ въ Миланѣ, началъ писать другую историческую картину—„Инеса де-Кастро“, оконченную имъ, какъ значится во всѣхъ спискахъ произведеній Брюллова, въ 1834 году. Обстоятельство это представляетъ интересъ по слѣдующему поводу. До сихъ поръ критики были того мнѣнія, что сюжетъ этой картины „оперный“, т.-е. заимствованный изъ оперы Персіани того же названія. Между тѣмъ на самомъ дѣлѣ ничего подобнаго не было и быть не могло.

Итальянскій композиторъ Джузеппе Персіани (Giuseppe Persiani), родомъ неаполитанецъ (р. 1805, ум. 1869), поставилъ свою первую оперу въ 1826 году, но безъ успѣха. Не имѣли успѣха и послѣдующія его оперы. Тогда онъ сдѣлалъ перерывъ въ нѣсколько лѣтъ, собрался съ силами и написалъ въ 1835 году оперу „Инеса-де-Кастро“ и поставилъ ее впервые въ Неаполѣ въ томъ же 1835 году. Вслѣдъ затѣмъ опера эта была дана въ 1837 году въ Генуѣ, а въ 1839 году въ Парижѣ.

Очевидно, что если опера появилась лишь въ 1835 году въ Неаполѣ, то Брюлловъ не могъ ее видѣть двумя годами раньше въ Миланѣ, гдѣ онъ окончилъ свою картину уже въ 1834 году.

Трагическая судьба Инесы-де-Кастро, невѣстки короля португальскаго Альфонса IV, заколотой по его приказу въ 1355 году, вдохновила десятки драматическихъ, эпическихъ и лирическихъ писателей разныхъ странъ. Какое именно изъ литературныхъ произведеній, посвященныхъ этой несчастной героинѣ, дало Брюллову мысль написать картину, нельзя будетъ опредѣлить до тѣхъ поръ пока не отыщется столь же категорическое и вѣское свидѣтельство объ „Инесѣ“, какъ письмо самого Брюллова о „Помпеѣ“.

Еще въ Италіи Брюлловъ жаждалъ создать что-нибудь русское. Вернувшись въ Петербургъ, онъ окончательно остановился на темѣ „Осада Пскова“ польскимъ королемъ Стефаномъ Баторіемъ. По порученію Императора Николая Павловича онъ даже ѣздилъ съ извѣстнымъ археологомъ Ѳ. Г. Солнцевымъ въ Псковъ для ознакомленія съ мѣстомъ дѣйствія и оставшимися памятниками. Онъ сдѣлалъ небольшой эффектный эскизъ, находящійся въ Брюлловскомъ залѣ (XXII) у окна, и написалъ начерно большую картину. Нѣсколько разъ онъ передѣлывалъ ее, но такъ и оставилъ недоконченною. Этого не слѣдуетъ забывать, разсматривая ее. Знаменитая осада Пскова королемъ польскимъ Стефаномъ Баторіемъ въ 1581 году и защита города баярномъ княземъ Иваномъ Петровичемъ Шуйскимъ была впослѣдствіи воспѣта графомъ А. К. Толстымъ въ его трагедіи „Смерть Іоанна Грознаго“. Вотъ то мѣсто, разсказъ гонца царю Іоанну, которое относится къ сюжету картины Брюллова.

. . . Къ утру
Великій приступъ приказалъ король,
Мы жъ въ колоколъ ударили осадный.
Соборомъ всѣмъ, хоругви распустя,
Святыя мощи Всеволода князя
Вкругъ древнихъ стѣнъ съ молитвой обнесли
И ляховъ ждали. Гулъ такой раздался,

Какъ будто налетѣла непогода...
Мы встрѣтили напоръ со всѣхъ раскатовъ,
Съ костровъ, со стѣнъ, съ быковъ, съ обломовъ, съ башенъ
Посыпались на нихъ кувшины зелья,
Каменья, бревна и горящій ленъ...
Уже они слабѣли,—вдругъ король
Межъ нихъ явился, самъ повелъ дружины,—
И, какъ вода шумящая, на стѣны
Ихъ сила снова полилась. Напрасно
Мы отбивались бердышами—башню
Свинарскую обсыпали литовцы,—
Какъ муравьи полѣзли—на зубцахъ
Схватились съ нами—новыя ватаги
За ними лѣзли--долго мы держались,—
Но наконецъ они
Сломали насъ и овладѣли башней.
. . . Князь Иванъ Петровичъ,
Увидя башню полную враговъ,
Своей рукой схватилъ заженный свѣточъ
И въ подземелье бросилъ. Съ громомъ башня
Взлетѣла вверхъ—и каменнымъ дождемъ
Далеко станъ засыпала литовскій.

По осмотрѣ трехъ крупныхъ произведеній Брюллова слѣдуетъ вернуться въ спеціальный Брюлловскій залъ (XXII), гдѣ находится много картинъ и этюдовъ, дающихъ ясное представленіе о дѣятельности художника во вторую половину его жизни.

Брюлловымъ написано много картинъ на религіозныя темы большею частью по заказу. Въ Русскомъ музеѣ есть нѣсколько образчиковъ этого рода: „Христосъ Воскресшій“ (№ 79), „Христосъ въ славѣ съ атрибутами страданій“ (№ 70), „Явленіе Богоматери св. Сергію“ (№ 81). Но эти картины не принадлежатъ къ числу лучшихъ вещей. Гораздо глубже, красивѣе и эффектнѣе картины страстей Господнихъ, которыя мы уже видѣли въ нижнемъ этажѣ въ залѣ VIII. Первое мѣсто

среди картинъ Брюллова на религіозныя темы занимаютъ запрестольный образъ въ Казанскомъ соборѣ „Взятіе Богородицы на небо“ и алтарная картина „Распятіе“ въ лютеранской церкви свв. Петра и Павла въ Петербургѣ. Первая картина писалась долго, вторая написана почти экспромтомъ. Современники разсказывали объ этомъ слѣдующія любопытныя подробности.

Президентъ Академіи Художествъ А. Н. Оленинъ, встрѣтивъ однажды Брюллова, спросилъ его, какъ подвигается писаніе картины „Взятіе Богоматери на небо“.

— Картина уже готова,—отвѣчалъ художникъ.

Оленинъ очень удивился, такъ какъ еще на дняхъ видѣлъ въ мастерской лишь бѣлое полотно. Онъ зашелъ къ Брюллову и увидѣлъ опять-таки только бѣлое полотно.

— Гдѣ же картина?—спросилъ онъ.

— Вотъ она!—отвѣчалъ Брюлловъ,—показывая на небольшой лоскутокъ бумаги, приколотый булавкой къ краю полотна. На бумажкѣ былъ набросанъ эскизъ будущей картины.

— Главное,—продолжалъ Брюлловъ,—уже сдѣлано: теперь остались пустяки—увеличить рисунокъ да прогуляться по немъ кистью.

Анекдотъ этотъ сообщаетъ г. Сомовъ со словъ ученика Брюллова, академика Будкина. Въ концѣ концовъ это оказалось лишь краснымъ словцомъ со стороны Брюллова, такъ какъ картина писалась потомъ около двухъ лѣтъ.

„Распятіе“, напротивъ, было написано очень быстро, и А. Мокрицкій, близко слѣдившій за дѣятельностью Брюллова въ Петербургѣ, разсказываетъ, что голову и обнаженный торсъ Спасителя, то-есть самое лучшее въ картинѣ, онъ написалъ въ одинъ присѣстъ, въ одно утро, послѣ чего художникъ упалъ безъ чувствъ.

Вся сила Брюллова была въ подобномъ порывѣ. Эскизы, наброски его часто лучше самыхъ картинъ. Въ этомъ можно легко убѣдиться, разсматривая превосходные этюды головъ и эскизы большихъ произведеній, развѣшанные въ Брюлловскомъ залѣ. У него не хватало терпѣнія и выдержки для продолжительной работы. Когда порывъ проходилъ, то онъ охладѣвалъ къ работѣ и бросался на новую тему, которая опять овладѣвала имъ вполнѣ до новаго охлажденія и перемѣны. Разъ брошенныя вещи онъ заканчивалъ, если это были заказы, но уже нехотя, а безъ подобной посторонней побудительной причины вещь оставалась весьма часто не оконченною. Брюлловъ зналъ эту особенность своего характера и тяготился ею. Онъ говаривалъ:

— Какъ завидую я тѣмъ великимъ мастерамъ, которые трудились постоянно, какъ будто бы вдохновеніе никогда не покидало ихъ! Я не могу такъ работать; меня утомляетъ процессъ живописи.

Заказы сыпались на Брюллова со всѣхъ сторонъ и онъ написалъ въ Петербургѣ огромную массу портретовъ, разбросанныхъ по преимуществу по частнымъ коллекціямъ. Въ послѣднее время много очень интересныхъ портретовъ работы Брюллова поступило изъ Царскосельскаго Александровскаго дворца въ Русскій музей. Они всѣ находятся въ Брюлловскомъ залѣ. Тутъ же виситъ у окна прямо противъ входа едва-ли не лучшій портретъ созданный художникомъ и изображающій его самого незадолго до кончины (№ 1562). Брюллова упросили не заканчивать портрета, который такъ и остался эскизомъ, но поразительнымъ по мастерству, съ которымъ онъ написанъ, и по сходству, какъ говорятъ всѣ знавшіе художника лично.

Не менѣе спѣшныхъ работъ по заказамъ, утомляла въ Петербургѣ Брюллова та сутолока, которая по какому-то не-

доразумѣнію называется въ городахъ жизнью и которая губитъ всякаго, кто не умѣетъ противопоставить ей твердую волю и твердыя правила. Обѣды, званые вечера, ужины и безсонныя ночи изводили Брюллова. Иногда ядъ прививался до такой степени, что онъ уже не замѣчалъ его болѣе и на убѣжденія поберечь себя возражалъ:

— Надо же по временамъ себя взбалтывать!

Но бывали у Брюллова и минуты душевной тревоги, когда онъ былъ внѣ себя, когда онъ видѣлъ тотъ омутъ, въ который онъ попалъ, ту пропасть, которая разверзалась передъ нимъ, грозя поглотить его самого и его дарованіе. Въ эти свѣтлыя минуты изъ глубины его истерзанной души исторгались вопли:

— Не пускайте меня къ этимъ людямъ, они вѣчно соблазняютъ меня и я прихожу отъ нихъ нездоровый...

Художникъ изнемогалъ, а свинцовое петербургское небо давило его безжалостно и безпросвѣтно.

— Что бы вамъ снова взяться за „Гензериха“,—сказалъ однажды кто-то Брюллову,—напоминая о картинѣ, задуманной имъ въ Италіи.

— Нѣтъ, здѣсь я ничего не напишу,—отвѣчалъ печальный Брюлловъ,—я охладѣлъ, я застылъ въ этомъ климатѣ; здѣсь не въ силахъ я написать этой картины!

Имъ овладѣла безысходная тоска по духовной отчизнѣ его, по вѣчно юной Италіи, гдѣ работалось такъ легко, гдѣ вся будущность была впереди, гдѣ онъ творилъ „Помпею“ и воссоздавалъ „Аѳинскую школу“. Онъ начиналъ сознавать, что это свѣтлое время прошло безвозвратно, и мрачныя мысли стали посѣщать его все чаще и чаще.

— Нѣтъ, мнѣ не написать другой „Помпеи“,—говорилъ онъ,—меня здѣсь многое сердитъ. А чудныя минуты пережилъ я, писавши эту картину!

— Но у васъ еще все впереди,—утѣшали его.

— Только не здѣсь! — восклицалъ онъ.—Я здѣсь не писалъ еще; въ Италіи я начну работать какъ должно!

Но вотъ блеснуло и для него на нѣкоторое время солнышко. Исаакіевскій соборъ заканчивался постройкой и предстояло расписывать стѣны и куполъ. На долю Брюллова выпала задача расписать именно куполъ. Въ немъ предстояло изобразить Богоматерь, возсѣдающую на престолѣ среди облаковъ и окруженную сонмомъ святыхъ и ангеловъ. Затѣмъ на барабанѣ купола подъ окнами слѣдовало помѣстить двѣнадцать апостоловъ, на парусахъ подъ куполомъ четырехъ евангелистовъ, а подъ ними четыре картины, изображающія страсти Господни.

Брюлловъ былъ внѣ себя отъ восторга, день и ночь только и думалъ о композиціи плафона и надѣялся создать нѣчто небывалое по грандіозности. Въ Брюлловскомъ залѣ находится эскизъ первой идеи этого плафона (Христосъ въ славѣ) (№ 71). Вдругъ стряслась бѣда. Расписка плафона была отмѣнена (въ 1844 году) изъ-за опасенія сырости. Восторгъ смѣнился отчаяніемъ.

— Богъ наказываетъ меня за мою гордость, — говорилъ онъ. — Я воображалъ себѣ, что я—второй Микель-Анджело, что я воздвигну себѣ безсмертный памятникъ. Я—незначащій человѣкъ! Куполъ былъ моя жизнь. Я никогда не чувствовалъ этого болѣе, какъ теперь. Легче умереть сто разъ, чѣмъ отказаться отъ купола.

Снова послѣдовала перемѣна. Рѣшено было все-таки расписывать куполъ. Брюлловъ ожилъ.

— За что я такъ счастливъ? За что такъ милостивъ ко мнѣ Богъ!

Со всею свойственною ему энергіей принялся онъ за изготовленіе картоновъ, а по окончаніи ихъ, въ 1847 году, и за

самую живопись въ куполѣ. Онъ необыкновенно увлекался работой и однажды въ восторгѣ будто бы воскликнулъ:

— Мнѣ тѣсно здѣсь! Я расписалъ бы теперь цѣлое небо!

— А откуда бы вы выбрали сюжетовъ для этого? — спросили его.

— О! я изобразилъ бы всѣ религіи всѣхъ народовъ и надъ всѣми ними—торжествующее христіанство!

Но суждено было иное.

Здоровье Брюллова было подорвано въ корнѣ. Болѣзнь сердца, таившаяся давно, усилилась подъ вліяніемъ безпорядочной петербургской жизни и волненій нравственныхъ и физическихъ, сопряженныхъ съ утомительною работой на подмосткахъ надъ колоссальнымъ сюжетомъ. Организмъ не выдержалъ, и въ 1848 году Брюлловъ долженъ былъ произнести надъ собою, какъ художникомъ, смертный приговоръ: онъ отказался отъ купола, то-есть отъ жизни, какъ онъ самъ говорилъ. Работы Брюллова были переданы профессору Басину, который и закончилъ ихъ по Брюлловскимъ картонамъ.

1 апрѣля 1849 года Брюлловъ уѣхалъ за границу въ сопровожденіи двухъ учениковъ. Въ Брюсселѣ и Лондонѣ его окружили вниманіемъ многія изъ находившихся тамъ знаменитостей. Затѣмъ онъ отправился вмѣстѣ съ герцогомъ Максиміліаномъ Лейхтенбергскимъ на островъ Мадеру. Благодатный климатъ возстановилъ нѣсколько силы художника и далъ возможность осуществить въ 1850 году завѣтную мечту его жизни—вернуться въ Римъ.

Снова Брюлловъ въ вѣчномъ городѣ. Надъ нимъ южное синее небо, по улицамъ снуетъ и бездѣльничаетъ пестрая живописная толпа, памятники древности попрежнему увиты ползучими растеніями, а сокровища временъ Возрожденія блещутъ тѣми же гармоничными красками, какъ и четверть вѣка назадъ. Но волна яркихъ жизненныхъ впечатлѣній, подняв-

шая его тогда до высшей точки его художественнаго творчества, теперь безсильна. Сила была тогда не въ ней, а въ немъ. Сила эта подкошена. Наступаетъ тихій закатъ.

Брюлловъ поселился въ семьѣ Анджело Титтони, которая окружила его нѣжною заботливостью. Художникъ писалъ портреты своихъ хозяевъ, набрасывалъ еще кое-что. Въ минуты тяжелаго раздумья о надвигавшемся концѣ онъ писалъ эскизъ большой картины „Всеразрушающее время“, которая должна была изображать гибель въ рѣкѣ Летѣ всѣхъ великихъ представителей человѣчества и какъ бы иллюстрировать знаменитые предсмертные стихи Державина:

Рѣка временъ въ своемъ теченьи
Уноситъ всѣ дѣла людей
И топитъ въ пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Однимъ изъ послѣднихъ набросковъ Брюллова былъ граціозный и очень извѣстный рисунокъ „Діана на крыльяхъ ночи“. Онъ называлъ его, въ предчувствіи конца, Ночью на кладбищѣ Монте-Тестачіо и панихидой по себѣ. Нарисовавъ внизу листа пирамиду Кайя Цестія, сосѣднюю съ кладбищемъ, онъ прибавилъ:

— Тутъ меня похоронятъ...

Припадки болѣзни стали возобновляться. Доктора побудили больного переѣхать въ мѣстечко Марчьяно, вблизи Рима. Пользованіе тамошними водами помогло на короткое время, но это была лишь послѣдняя вспышка жизни. 11 іюня 1852 года Брюллова не стало. Тѣло усопшаго похоронили съ почетомъ, по лютеранскому обряду, на кладбищѣ Монте-Тестачіо, въ Римѣ, гдѣ черезъ нѣсколько лѣтъ былъ воздвигнутъ надъ его могилой памятникъ профессоромъ Шуруповымъ, по мысли брата покойнаго. Памятникъ украшенъ аллегорическими барельефами и погруднымъ горельефнымъ портретомъ Брюллова.

Значеніе Брюллова въ исторіи русскаго искусства громадно. Рисунки его—верхъ совершенства; за что бы онъ ни брался, все одинаково пышетъ жизнью. Этюды, наброски—одинъ восторгъ. Портреты—иногда жестковаты, но иной разъ—это сама жизнь. Нужды нѣтъ, что иногда фигуры его намъ теперь кажутся нѣсколько театральными, краски пестрыми, тона жесткими, а освѣщеніе условнымъ. Что бы о немъ и противъ него ни говорили, но онъ встряхнулъ своею „Помпеей“ и русское общество, и русское искусство. Первое онъ заставилъ заинтересоваться русскою живописью, а второе столкнулъ съ неподвижной точки, на которой оно стояло въ теченіе цѣлаго вѣка.

Брюлловъ говаривалъ своимъ ученикамъ:

— Не обезьяньте меня, а пишите такъ, какъ Богъ на душу положитъ. Чтобы сдѣлаться художникомъ, нужно мучиться, нужно любить—только не Брюллова!

И онъ былъ тысячу разъ правъ.

И русское искусство послѣдовало его завѣту. Школы послѣ себя Брюлловъ не оставилъ, но онъ расчистилъ путь, по которому широкою волной потекла въ безконечное и неизвѣстное будущее русская художественная жизнь...

Честь ему и слава! Вѣчная память его имени!..

Ѳедоръ Антоновичъ Бруни.

Происхожденіе и юность.

Миланъ и Мендризіо.—Феделе Джованни Бароффи-Бруни.—Художникъ-Суворовскій герой.—Переселеніе въ Россію.—Годы ученія.

Въ той же первой большой залѣ съ верхнимъ свѣтомъ (XXIV), гдѣ находится „Послѣдній день Помпеи“ К. П. Брюллова, занимаетъ центральное мѣсто громадная картина „Мѣдный змій“. Художникъ, написавшій ее, является самымъ знаменитымъ изъ русскихъ живописцевъ, современныхъ Брюллову.

Значеніе Ѳ. А. Бруни заключается въ слѣдующемъ. Воздѣйствіе итальянскаго искусства на русское, проявлявшееся въ архитектурѣ въ XI и XII вѣкахъ во Владиміро-Суздальскихъ храмахъ и въ Москвѣ въ XVI и XVII вѣкахъ, а въ живописи неослабно съ начала XVIII вѣка, получило въ Ѳ. А. Бруни самое яркое и сильное свое выраженіе. Послѣ него начались другія вѣянія.

До сихъ поръ полагали, что отецъ Ѳ. А. Бруни переселился въ Россію въ царствованіе Императора Павла I и что Ѳ. А. родился въ Москвѣ 22 іюня 1800 года. Мнѣ удалось въ недавнее время, на основаніи подлинныхъ документовъ, доказать полную ошибочность этихъ данныхъ. Ѳ. А. Бруни

родился 10 (22) іюня 1799 года въ Миланѣ. Онъ принадлежалъ къ старой дворянской фамиліи Бароффи-Бруни, издавна жившей въ горномъ мѣстечкѣ Мендризіо, между озерами Лугано и Комо. Хотя Мендризіо и принадлежитъ къ швейцарскому кантону Тиччино, но этотъ кантонъ, расположенный на южномъ склонѣ Альпъ и врѣзывающійся клиномъ въ Италію, во всѣхъ отношеніяхъ тянетъ больше къ этой послѣдней, чѣмъ къ Швейцаріи.

Отецъ маленькаго Феделе Джованни, Антоніо Бароффи-Бруни былъ живописцемъ, но въ 1799 году его вынудили поступить въ швейцарскую армію и въ чинѣ капитана онъ подъ начальствомъ генерала Миллера, служа въ арміи Суворова, принималъ участіе въ сраженіяхъ при Лугано, Чертовомъ мостѣ и другихъ и въ 1800 году былъ даже раненъ.

Затѣмъ его за что-то стали преслѣдовать французскія власти и въ 1807 году онъ переселился съ семьею въ Россію и былъ опредѣленъ декоративнымъ живописцемъ при Царскосельскихъ дворцахъ.

Феделе Бруни очень рано проявилъ способности къ рисованію и на одиннадцатомъ году былъ отданъ отцомъ въ Академію Художествъ. Окончивъ курсъ въ 1818 году онъ на счетъ отца поѣхалъ въ Римъ доканчивать свое художественное образованіе. Въ Римѣ русскій посланникъ при папскомъ дворѣ князь Г. И. Гагаринъ и княгиня Зинаида Александровна Волконская оказывали юному художнику существенную поддержку, заказывая ему картины, а князь Г. И. Гагаринъ даже выхлопоталъ ему субсидію по 300 червонцевъ въ годъ отъ русскаго правительства.

Увѣнчанъ на Капитоліи.

Побѣдитель Камучини. — Юноша академикъ.—„Галатея“ и „Изгнаніе Иліодора“.—Отзывъ А. А. Иванова.

Другой покровитель, князь Барятинскій, далъ Бруни возможность совершить тотъ подвигъ, который сразу выдвинулъ его на головокружительную высоту. Въ Римѣ игралъ въ то время первую роль въ художественномъ мірѣ живописецъ Камучини (р. 1775, ум. 1844), о которомъ я уже упоминалъ, говоря о Брюлловѣ. Французскій художникъ Пьеръ Герень остроумно и вѣрно характеризовалъ Камучини словами: „онъ питался древними и Рафаэлемъ, но не смогъ ихъ переварить“. Въ началѣ двадцатыхъ годовъ весь Римъ преклонялся предъ только что оконченнымъ послѣднимъ произведеніемъ Камучини „Смерть Регула“. Молодой Бруни, чувствуя приливъ энергіи и силъ, задумалъ показать, что онъ не отстанетъ отъ Камучини, и написалъ огромную картину, изобразивъ, въ pendant своему сопернику, тоже смерть, и тоже изъ древне-римской жизни, именно „Смерть Камиллы“, павшей отъ руки брата ея, Горація, за открыто выраженную ею любовь къ одному изъ убитыхъ имъ Куріаціевъ. Князь Барятинскій, заинтересовавшись, вѣроятно, смѣлымъ замысломъ Бруни, помогъ ему, заказавъ ему эту картину.

„Смерть Камиллы“ была выставлена въ Капитоліи и вызвала фуроръ среди художниковъ и публики. Самъ Камучини призналъ достоинства соперника; журналы осыпали картину похвалами. Едва вѣрилось, чтобъ эта блестящая, эффектная и по компановкѣ и по колориту вещь была произведеніемъ 23-лѣтняго юноши. Торжество Бруни достигло высшей точки, когда римская академія изящныхъ искусствъ имени святого Луки (Academia Romana delle belle arti denominata di san

Luca), въ засѣданіи 28 іюля 1824 года, торжественно приняла Брюни въ число своихъ членовъ. Вскорѣ князь Барятинскій увезъ картину „Смерть Камиллы“ въ одно изъ своихъ имѣній. Петербургъ увидѣлъ ее лишь черезъ десять лѣтъ, въ 1834 году, и тогда же она была пріобрѣтена Академіей Художествъ за 10.000 рублей асс. Теперь „Смерть Камиллы“ находится въ XXIV залѣ Русскаго музея Императора Александра III. Глядя на нее, невольно изумляешься, между прочимъ, тому, какими чудесными красками писали въ то время. Картина до сихъ поръ ярка и свѣжа, какъ въ первый день творенія.

Получивъ правительственную субсидію, О. А. Брюни долженъ былъ сдѣлать большую копію съ Рафаэлевскихъ фресокъ. Онъ сдѣлалъ двѣ такихъ копіи „Торжество Галатеи“ и „Изгнаніе Іліодора изъ Іерусалимскаго храма“ съ фрески въ Ватиканѣ. За эти копіи и за оригинальныя произведенія, главнымъ образомъ за „Смерть Камиллы“, онъ былъ удостоенъ Императорскою Академіею Художествъ званія академика.

Въ Римѣ О. А. Брюни пользовался большимъ уваженіемъ какъ среди итальянскихъ, такъ и среди русскихъ художниковъ.

А. А. Ивановъ, авторъ картинъ „Христосъ и Марія Магдалина“ и „Явленіе Христа народу“, писалъ въ 1834 году: „Я часто захаживаю къ Брюни въ студію, чтобы напитаться и духомъ, и вкусомъ сего великаго художника.

Въ 1836 году О. А. Брюни былъ вызванъ въ Петербургъ по повелѣнію Императора Николая I для занятія профессорской должности въ Академіи Художествъ, но скоро уже вернулся снова въ Римъ для окончанія своего громаднаго труда, картины „Мѣдный змій“.

„Мѣдный змій“.

Различныя наименованія картины.—Отношеніе къ ней Императора Николая Павловича.—Огромный успѣхъ картины.—Рисунки къ „Мѣдному змію“.—Апоѳеозъ ужаса.—Стихотвореніе Е. П. Гребенки.

Огромная картина „Мѣдный Змій“ является средоточіемъ всей художественной дѣятельности О. А. Брюни. Въ теченіе долгихъ лѣтъ „Змій“ былъ для него завѣтною мечтою, цѣлью всѣхъ его усилій и стремленій. Когда цѣль была достигнута, талантъ Брюни вполнѣ опредѣлился, слава его была упрочена и вся дальнѣйшая жизнь и дѣятельность его были лишь естественнымъ слѣдствіемъ того, что было достигнуто „Зміемъ“.

Называлась картина въ разное время различно. Первоначально Брюни писалъ въ Общество Поощренія художествъ о выбранной имъ темѣ „Исцѣленіе израильтянъ въ пустынѣ“, потомъ встрѣчаются въ официальной перепискѣ наименованія „Моисей“ и „Воздвиженіе Моисеемъ Мѣднаго змія въ пустынѣ“, но самъ художникъ предпочиталъ называть свое любимое произведеніе „Мѣднымъ зміемъ“.

Картина, будучи еще только подмалевана, обратила на себя общее вниманіе въ Римѣ. Вернувшись въ папскую столицу въ сентябрѣ 1839 года, О. А. Брюни энергично взялся снова за свою картину, хотя рядомъ съ этимъ онъ долженъ былъ работать надъ нѣкоторыми правительственными заказами.

Наконецъ 15 апрѣля 1841 года „Мѣдный змій“ былъ готовъ.

Въ Римѣ картина вызвала общій восторгъ. Лѣтомъ она была отправлена моремъ до Марселя, далѣе сухимъ путемъ до Гавра и потомъ снова моремъ въ Россію.

Императоръ Николай Павловичъ былъ чрезвычайно доволенъ картиною, вникалъ во всевозможныя подробности ея,

между прочимъ неоднократно восторгался ракурсомъ мертваго ребенка на первомъ планѣ налѣво, преслѣдующемъ зрителя куда бы онъ ни всталъ. За „Мѣднаго змія“ Брюни былъ пожалованъ орденъ св. Владиміра 4-й ст., а самая картина пріобрѣтена за 30.000 рублей асс. (8.571 р. 42 коп. сер.).

Сентябрь и октябрь „Мѣдный Змій“ простоялъ въ Зимнемъ дворцѣ, а въ ноябрѣ, когда ледъ на Невѣ сталъ, картина была перенесена въ Академію Художествъ. Въ пятидесятыхъ годахъ, съ устройствомъ Новаго Эрмитажа, „Мѣдный змій“ былъ установленъ во второмъ залѣ Русской школы, рядомъ съ „Помпеей“ Брюллова, будучи довольно плохо освѣщенъ. Въ настоящее время „Змій“ пожаловаться не можетъ. Онъ занимаетъ центральное мѣсто въ одной изъ лучшихъ залъ Русскаго музея Императора Александра III, будучи превосходно освѣщенъ сверху.

Въ Петербургѣ „Мѣдный змій“ имѣлъ громадный успѣхъ. Въ журналахъ появилось множество хвалебныхъ статей и описаній. Сочинялись стихи. Между прочимъ Н. О. Щербина написалъ слѣдующее четверостишіе-экспромтъ:

Пусть гордится тѣмъ Россія
И прославится народъ,
Кто воздвигъ въ пустынѣ Змія,
Съ Моисеемъ шелъ впередъ.

„Мѣдный змій“—одна изъ огромнѣйшихъ картинъ, когда-либо написанныхъ (12 аршинъ длины и 8 вышины). На ней размѣщено до 60 фигуръ. Это цѣлый міръ творчества, подробное изученіе котораго доставляетъ громадное наслажденіе. Вполнѣ оцѣнилъ я „Змія“ только послѣ того, какъ познакомился съ восхитительными рисунками отдѣльныхъ головъ, сдѣланными отчасти самимъ Ѳ. А. Брюни, отчасти (уже съ картины) превосходнымъ рисовальщикомъ П. Цермомъ, къ сожалѣнію, рано умершимъ. Рисунки эти находятся пока въ кол-

лекціи Ю. О. Брюни, но, разумѣется, желательно, чтобы впослѣдствіи они заняли подобающее имъ мѣсто въ Русскомъ музеѣ, и притомъ по возможности въ близкомъ сосѣдствѣ съ самимъ „Зміемъ“. Одинъ изъ лучшихъ нашихъ современныхъ художниковъ, глядя на эти рисунки, выразился очень характерно:

— Я не поклонникъ этого жанра, но на нихъ молиться можно!

Это совершенно вѣрно. Эти головы изумительны. Каждая изъ нихъ сама по себѣ—это совершенство и производитъ потрясающее впечатлѣніе, такъ что ее забыть нельзя. Каждая голова—уже картина, полная глубокой психологіи ужаса, а во всемъ „Зміѣ“ ихъ шестьдесятъ!

Главнаго лица въ картинѣ нѣтъ. И Моисей, и преемникъ Аарона, Елеазаръ, помѣщены на второмъ планѣ. Одно на картинѣ главное,—это *ужасъ*! Какъ „Запорожцы“ Рѣпина—апоѳеозъ смѣха во всѣхъ его градаціяхъ, такъ „Змій“ — апоѳеозъ ужаса. Эта паника, ужасъ въ сотняхъ оттѣнковъ, не встрѣчается ни на какой другой картинѣ, ни на „Помпеѣ“, ни въ „Христіанскихъ мученикахъ“ Флавицкаго—нигдѣ. Описывать картину невозможно. Если бъ она сама или эскизы и рисунки исчезли съ лица земли, то никакое описаніе не дало бы о ней ни малѣйшаго понятія. Только поэтъ слова можетъ приблизиться до нѣкоторой степени къ передачѣ общаго впечатлѣнія отъ такого могучаго произведенія, какъ „Мѣдный змій“. Такимъ поэтомъ явился Е. П. Гребенка *). Пусть онъ и говоритъ:

Я видѣлъ сонъ: Аравіи пустыни
Раскалены, необозримы
Раскинулись въ моихъ глазахъ.

---

*) Стихотвореніе Е. П. Гребенки было напечатано, безъ заглавія, въ № 5 „Художественной Газетѣ“ за 1838 годъ.

И будто маніемъ волшебныя десницы,
Святыя Библіи страницы
На нихъ воскресли въ чудесахъ.
Взыгралъ на пустынѣ враждебный духъ бури,
Нахмурилось небо во гнѣвѣ своемъ,
Свинцовыя тучи легли на лазури
И страшно пустыня завыла кругомъ.
Іегова то казни достойныя шлетъ
На свой малодушный народъ.
Вотъ лопнула туча, и небо дождемъ
Шумитъ въ вышинѣ недоступной;
Изъ неба блестящимъ, широкимъ снопомъ,
Дождь змѣй разсыпается крупный.
По воздуху гады съ шипѣньемъ летятъ.
Упали—клубятся, ползутъ и свистятъ!..
Смерть жадная идетъ со всѣхъ сторонъ,
Шумитъ надъ головой и вьется подъ ногами;
Я слышу вопль и муки стонъ
Между Израиля сынами!
Съ мольбой упалъ предъ Господомъ народъ;
И вотъ Господь свой гнѣвъ на милость измѣняетъ,
Онъ имъ спасеніе даетъ
И чудомъ ихъ отъ смерти избавляетъ:

Тамъ среди нагихъ степей
Возвышаясь надъ толпою
Допотопной красотою
Дивно блещетъ мѣдный змѣй!
Этотъ змѣй залогъ спасенья,
Онъ какъ символъ искупленья,
Неразгаданный стоитъ;
И, поднявъ съ мольбою вѣжды,
Оживленъ лучомъ надежды,
Весь народъ къ нему спѣшитъ.

Тамъ торжественна картина:
Тамъ собрались воедино
Всѣ старѣйшины племенъ,
Многодумные левиты;

Вотъ и знаніемъ повитый
Черноокій Ааронъ;
Мудрецами окруженный,
Вотъ и онъ, въ вѣнцѣ лучей,
Весь въ молитву погруженный,
Вдохновеньемъ окрыленный,
Боговидецъ Моисей!

Въ созерцательномъ покоѣ,
Какъ видѣніе святое,
Неподвиженъ онъ стоитъ;
А вокругъ него толпами,
Съ благодарными мольбами,
Какъ волна народъ кишитъ.

Но нѣтъ, то не былъ сонъ, Еще свершилось чудо
Надъ поколѣніемъ Іуды!
Волшебникъ сѣвера, художникъ и поэтъ,
Изъ праха кистію ихъ выкликалъ на свѣтъ.
Онъ свитокъ древности, вокругъ перста Святаго,
Свиваемый теченіемъ вѣковъ—
Отважно развернулъ—и передъ нами вновь
Живутъ на полотнѣ сказанія былого!..
Великъ! Великъ Іегова!..

„Моленіе о чашѣ“. Послѣднія десятилѣтія.

„Моленіе о чашѣ“.—Живопись для Исаакіевскаго собора.—Ректоръ Академіи Художествъ.—Дѣятельность по Императорскому Эрмитажу.—Полувѣковой юбилей.—Кончина.

Одною изъ самыхъ извѣстныхъ и любимыхъ картинъ К. А. Брюни представляется „Моленіе о чашѣ“, которая виситъ въ залѣ XXIV(№ 51), какъ разъ противъ „Мѣднаго змія“. Въ противоположность „Змію“, въ которомъ столпилось шесть десятковъ лицъ, въ „Моленіи“ всего одно лицо. Но что это за образъ!

Во взглядѣ колѣнопреклоненнаго Христа, въ его фигурѣ, въ чарующемъ мягкомъ освѣщеніи, въ величавой простотѣ всего замысла, есть нѣчто, неподдающееся описанію, но приковывающее взглядъ зрителя; впечатлѣніе это никогда не забывается. Не мудрено поэтому, что картина пріобрѣтенная Императоромъ Николаемъ Павловичемъ за 3000 рублей, распространилась въ сотняхъ тысячахъ снимковъ и близко знакома милліонамъ людей, не имѣющихъ понятія о томъ кто былъ ея авторъ.

Въ небольшой XXIII залѣ находятся еще двѣ картины О. А. Брюни меньшихъ размѣровъ, „Вакханка“ (№ 52) и „Служеніе ангеловъ“ (№ 53), дающія понятіе о разносторонности его дарованія.

Вернувшись въ третій разъ въ Римъ въ началѣ сороковыхъ годовъ, О. А. Брюни работалъ преимущественно надъ картинами для стѣнной живописи въ Исаакіевскомъ соборѣ. Эти эскизы находятся въ нижнемъ этажѣ Русскаго музея (въ залѣ IX) равно какъ и эскизы для живописи въ Храмѣ Христа Спасителя въ Москвѣ. Нельзя не признать однако, что хотя среди этихъ эскизовъ есть и очень сильныя вещи, напоминающія могучій жанръ Микель Анжело, но въ общемъ, религіозное настроеніе всѣхъ этихъ произведеній значительно уступаетъ высокому молитвенному настроенію, достигнутому художникомъ въ образѣ Христа въ „Моленіи о чашѣ“.

Въ послѣднія десятилѣтія своей жизни О. А. Брюни не только написалъ очень много картинъ но и послужилъ русскому искусству на поприщѣ педагогическомъ, будучи въ теченіе долгихъ лѣтъ профессоромъ и ректоромъ Императорской Академіи Художествъ. Молодежь его очень почитала и цѣнила его благородное отношеніе къ ней въ особенности въ критическія времена, какъ напримѣръ, въ 1863 году. Тогда возникъ, какъ извѣстно, протестъ противъ академическихъ по-

рядковъ и цѣлый рядъ юныхъ художниковъ вышелъ изъ Академіи, не желая подчиняться принятому правилу писать при выпускѣ, картины „на программу“, т.-е. на одну общую тему для всѣхъ. Бруни не могъ предотвратить бѣды, но, по свидѣтельству знаменитаго Крамского, бывшаго во главѣ движенія, отнесся къ молодежи весьма гуманно.

Не малую пользу принесъ Ѳ. А. Бруни и въ качествѣ директора картинной галлереи Императорскаго Эрмитажа, которую онъ, при непосредственномъ и дѣятельномъ участіи Императора Николая Павловича, не только создалъ, т.-е. распредѣлилъ картины по школамъ и авторамъ, но и обогатилъ драгоцѣнными пріобрѣтеніями на аукціонахъ знаменитыхъ коллекцій въ Парижѣ, Гаагѣ и Римѣ.

Кромѣ Эрмитажа Ѳ. А. Бруни завѣдывалъ еще до самой смерти мозаическимъ отдѣленіемъ при Академіи Художествъ.

Брюлловъ умиралъ долго и мучительно, Бруни умеръ сразу. 30 августа 1875 года онъ еще работалъ и подписывалъ бумаги. Затѣмъ пошелъ къ одному изъ своихъ любимыхъ учениковъ, академику Плѣшанову, но не дошелъ; его не стало.

Художественный свѣточъ горѣлъ ясно, ровно, долго — и сразу потухъ...

За нѣсколько лѣтъ до кончины, въ 1868 году 18 декабря былъ торжественно отпразднованъ Академіей Художествъ полувѣковой юбилей служенія Бруни искусству.

Бруни долго противился устройству празднества, но поклонники его настояли.

Среди великолѣпной круглой конференцъ-залы Академіи Художествъ стояла скромная худощавая фигура художника съ роскошными прядями серебристыхъ волосъ. Онъ смущенно опустилъ голову, о которой даетъ превосходное понятіе бюстъ Ѳ. Ѳ. Каменскаго въ залѣ XXIII (№ 936). Ему вручили золотую медаль, говорили рѣчи, рукоплескали, но ему

было жутко и неловко. И вдругъ, сквозь даль десятилѣтій мелькнулъ передъ нимъ дорогой старческій образъ того человѣка, который былъ главною причиною всѣхъ его художественныхъ успѣховъ, образъ незабвеннаго отца, который былъ бы такъ несказанно радъ торжеству своего маленькаго Феделе Джованни,—и слеза благодарности и умиленія скатилась по лицу взволнованнаго художника.

Повторяю. Взаимодѣйствіе Италіи и Россіи въ области художества нашло въ Ѳ. А. Бруни самаго яркаго своего выразителя. Въ этомъ и заключается его значеніе.

Спутники Брюллова и Бруни.

П. В. Басинъ.—Историческія темы для живописцевъ.—Графъ Ѳ. П. Толстой, медальеръ-живописецъ.—Н. С. Пименовъ, скульпторъ-живописецъ.—Разносторонность художниковъ прежняго времени.

Въ небольшой продолговатой комнатѣ (XXIII), соединяющей Брюлловскій залъ съ заломъ гдѣ виситъ „Послѣдній день Помпеи“, находится много произведеній, переносящихъ насъ въ доброе старое время.

Большинство помѣщенныхъ здѣсь картинъ и этюдовъ принадлежитъ кисти профессора *П. В. Басина* (р. 1793, ум. 1877), видъ мастерской котораго мы видѣли въ нижнемъ этажѣ (VI зала). Басинъ былъ очень плодовитъ и разнообразенъ: писалъ и пейзажи, и жанры, и историческія картины. Между прочимъ написаны имъ двѣ большія копіи съ Ватиканскихъ фресокъ Рафаэля—„Изведеніе апостола Петра изъ темницы“ и „Больсенская обѣдня“, находящіяся въ Академіи Художествъ, фигуры апостоловъ въ подкупольной башнѣ въ Исаакіевскомъ соборѣ и „Введеніе во храмъ Пресвятыя Богородицы“ въ алтарѣ

Казанскаго собора въ Петербургѣ. Этюдъ къ этому произведенію (№ 25) находится въ этой залѣ.

Изъ картинъ и этюдовъ Басина особенно интересны 4 небольшіе наброска, изображающіе темы картинъ изъ русской исторіи (№ 24). Вотъ онѣ: 1) Пріемъ великимъ княземъ Андреемъ художниковъ, присланныхъ отъ императора Барбароссы; 2) Великій князь Василій II сооружаетъ въ Москвѣ храмъ Пресвятыя Богородицы, гдѣ отличаются Данила Черный и Андрей Рублевъ; 3) Великій князь Іоаннъ III даетъ право Альберту Аристотелю чеканить монету въ 1479 г., и 4) Великій князь Симеонъ Гордый поручаетъ русскимъ и византійскимъ художникамъ украсить живописью храмъ въ Москвѣ (1340—1353). Наброски эти имѣютъ значеніе не какъ художественныя произведенія, а какъ темы, сюжеты, вслѣдствіе чего я ихъ и привожу. Было бы очень симпатично, еслибы наши историческіе живописцы брали темы въ родѣ этихъ, то-есть воскрешали бы моменты художественной жизни древней Руси.

Въ нижнемъ этажѣ мы видѣли (IV зала) интересные восковые медальоны аллегорическихъ изображеній Отечественной войны 1812 года, работы графа *Ѳ. П. Толстого* (р. 1783, ум. 1873). Здѣсь передъ нами у окна бронзовый бюстъ знаменитаго медальера, а напротивъ виситъ картина, написанная имъ (№ 281) и представляющая его самого съ семьею въ квартирѣ тридцатыхъ годовъ со всѣмъ убранствомъ, носящимъ еще слѣды стиля Empire.

На площадкѣ лѣстницы мы видѣли могучую фигуру парня, играющаго въ бабки, работы *Н. С. Пименова* (р. 1812, ум. 1864),—фигуру, вдохновившую Пушкина. Здѣсь же находятся бронзовый бюстъ знаменитаго скульптора и, любопытное доказательство разносторонности художниковъ былаго времени, картина-этюдъ „Христосъ“ (№ 236 у окна), писанная имъ

же, т.-е. скульпторомъ Пименовымъ. На это же отсутствіе односторонности указываютъ также три женскія фигуры—„Купальщица“ (№ 218) и „Двѣ молодыя дѣвушки въ гротѣ“ (№ 219) *Т. А. фонъ-Нефа* (р. 1805, ум. 1876), если вспомнить, что кисти этого же профессора принадлежатъ многія иконы въ Исаакіевскомъ соборѣ. А это развѣ не разносторонность? На одной и той же стѣнѣ висятъ „Внутренность Никольскаго собора въ Петербургѣ“ (№ 133) и превосходный портретъ г-жи Сокуровой (№ 134, см. рис. 25). А между тѣмъ обѣ картины принадлежатъ кисти профессора *С. К. Зарянко* (1818—1870), сына крѣпостного человѣка.

Тутъ же виситъ картина (повтореніе той же картины, находящейся въ Третьяковской галлереѣ въ Москвѣ), знаменующая собою первое полное блестящее проявленіе русскаго жанра: „Сватовство маіора“ или „Смотрины въ купеческомъ домѣ“ (№ 339, см. рис. 26). *П. А. Ѳедотова* (р. 1815, ум. 1852).

Кисти знаменитаго А. А. Иванова принадлежитъ замѣчательный портретъ Н. В. Гоголя (№ 1619), сдѣланный въ Римѣ. Это даръ Государыни Императрицы Маріи Ѳеодоровны.

Послѣдній историческій чертогъ.

Картины Айвазовскаго.—Двѣ крайности: романтическіе „Христіанскіе мученики“ Флавицкаго и реализмъ „Тайной вечери“ Ге. — Мнѣніе Императора Николая Павловича о группѣ Ставассера.

Мы вступаемъ въ громадный залъ (XXIV, см. рис. 27), знакомый намъ уже по картинамъ Брюллова и Бруни. Это послѣдній историческій чертогъ. Далѣе слѣдуетъ уже современность. Ни одного изъ художниковъ, писавшихъ эти картины, нѣтъ болѣе въ живыхъ. Послѣдній „изъ стаи славныхъ“, знамени-

тый маринистъ *Иванъ Константиновичъ Айвазовскій* (р. 1818, ум. 1900), авторъ висящихъ здѣсь восхитительнаго „Девятаго вала“ (№ 5) и „Всемірнаго потопа“ (№ 7), и тотъ отошелъ въ вѣчность на 83-мъ году жизни, недавно, въ послѣдній годъ XIX столѣтія. Имъ написаны тысячи картинъ. Это былъ поэтъ моря, какихъ ужъ больше нѣтъ. И бурное и тихое море были одинаково покорны его кисти. „Девятый валъ“ или какъ картина прежде называлась „Восходъ солнца на бурномъ морѣ“, даетъ превосходное понятіе о бушующемъ морѣ Айвазовскаго. Этотъ восходъ солнца можетъ быть и преувеличенъ въ эффектѣ, но онъ тѣмъ не менѣе такъ очарователенъ, что имъ любуешься, не мудрствуя лукаво, подобно тому какъ зачитываешься поэмами Пушкина или балладами Жуковскаго.

Вниманія заслуживаетъ картина *Александра Андреевича Иванова* (р. 1806, ум. 1858)—„Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ“ (№ 138, см. рис. 28), написанная въ 1834 году. Послѣ этого произведенія, имѣвшаго большой успѣхъ и давшаго художнику званіе академика, Ивановъ взялся за огромную картину—„Явленіе Христа народу“, находящуюся теперь въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Картина, замѣчательная во многихъ отношеніяхъ, не имѣла однако успѣха, и огорченіе художника, трудившагося надъ нею около 20-ти лѣтъ, не осталось безъ вліянія на его раннюю кончину.

Большія историческія картины *Г. И. Угрюмова* (р. 1821, ум. 1863)—„Избраніе Михаила Оеодоровича Романова на царство“ (№ 294) и „Взятіе Казани“ (№ 293) даютъ понятіе объ условности исторической живописи въ до-Брюлловское время“, а яркая картина *Ѳ. А. фонъ-Моллера* (р. 1812, ум. 1875) „Апостолъ Іоаннъ Богословъ, проповѣдывающій на островѣ Патмосѣ, во время праздника Вакха“ (№ 208), ничѣмъ не замѣчательна, кромѣ свѣжести и сохранности красокъ.

У выходной двери висять слѣва, рядомъ, двѣ картины, сопоставленіе которыхъ любопытно. Это послѣдній пышный расцвѣтъ романтизма въ блестящемъ произведеніи безвременно умершаго *К. Д. Флавицкаго* (р. 1830, ум. 1866) „Мученики христіане въ Коллизеѣ“ (№ 296) и первое крупное проявленіе реализма, въ „Тайной вечери“ (№ 114, см. рис. 31) *Н. Н. Ге* (р. 1831, ум. 1894). Интересно, что объ картины появились на одной и той же выставкѣ въ Академіи Художествъ въ Петербургѣ въ 1863 году, при чемъ „Тайная вечеря“, какъ мнѣ разсказывалъ самъ авторъ, была выставлена по спеціальному повелѣнію Императора Александра II.

Изъ двухъ скульптурныхъ произведеній, стоящихъ въ этой залѣ одно, „Венера“ (№ 926), принадлежитъ *П. П. Витали* (р. 1794, ум. 1855), автору двухъ большихъ скульптурныхъ фронтоновъ и другихъ произведеній въ Исаакіевскомъ соборѣ, другое — академику *П. А. Ставассеру* (р. 1816, ум. 1850). Это граціозная мраморная группа „Сатиръ, разувающій нимфу“ (№ 973, см. рис. 30).

Небезынтересно мнѣніе Императора Николая I объ этомъ произведеніи. Въ 1846 году, будучи въ Римѣ, Императоръ посѣтилъ между прочимъ мастерскую Ставассера и оставшись вообще очень довольнымъ, сказалъ ему:

— Я въ тебѣ не ошибся.

Долго любовался затѣмъ Императоръ именно этою группой, которая только что была окончена изъ глины, и сказалъ:

— Сдѣлай для меня эту группу изъ мрамора.

Наконецъ, при уходѣ изъ мастерской, Императоръ, обращаясь къ лицамъ, сопровождавшимъ его, сказалъ, указывая на группу:

— Я никогда не видалъ вещи граціознѣе этой!

Пантеонъ современниковъ.

Мало извѣстный художникъ, Александръ Коцебу.—„Запорожцы“ Рѣпина.—Апооеозъ смѣха.—„Фрина“ Семирадскаго.—Историческое значеніе Фрины.—Гоголь и графъ А. К. Толстой.—„Масляница“ Константина Маковскаго.—Судьба Ѳедора Каменскаго.

Входя во второй огромный залъ съ верхнимъ свѣтомъ (XXV, см. рис. 29), мы переходимъ изъ минувшаго въ настоящее, изъ исторіи въ современность.

Залъ этотъ изумительно хорошъ. Произведенія, собранныя здѣсь, такъ эффектны, освѣщены они такъ превосходно, что въ общемъ получается, особенно въ ясный солнечный день, совершенно сказочное, волшебное впечатлѣніе.

Въ этомъ залѣ, болѣе чѣмъ въ какомъ-либо другомъ, вспоминаешь съ глубочайшею признательностью просвѣтительную дѣятельность Императора Александра III. Всѣ лучшія произведенія, собранныя здѣсь, пріобрѣтены были имъ спеціально для будущаго музея и въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ скрывались отъ взоровъ публики, чтобы потомъ сразу поразить очарованныхъ зрителей небывалымъ подборомъ художественныхъ сокровищъ.

Хотя этотъ залъ, какъ и послѣдующіе принадлежитъ уже современному художеству, но въ немъ есть произведенія двухъ художниковъ, уже почившихъ, устанавливающихъ связь съ минувшимъ. Я имѣю въ виду *И. К. Айвазовскаго* и А. Е. Коцебу. Первымъ мы любовались уже въ предшествовавшемъ залѣ. Здѣсь висятъ три замѣчательныхъ его картины: фантастически-величественное „Сотвореніе міра“ (№ 6) съ образомъ Бога-Савваоа въ бѣломъ облакѣ съ простертою десницею и типичныя для бушующаго моря художника, вполнѣ реальныя „Буря у мыса Айя“ (№ 1) и „Волна“ (№ 3).

Другой художникъ, относящійся къ былому, это историче-

скій живописецъ *Александръ Евстафіевичъ Коцебу* (р. 1815, ум. 1889). Авторъ висящей здѣсь „Битвы подъ Лѣснымъ“ сравнительно очень мало извѣстенъ публикѣ. Въ Зимнемъ дворцѣ въ Петербургѣ, находится много превосходныхъ его произведеній. Хотя черезъ комнаты, гдѣ висятъ эти картины, проходитъ вся публика, осматривающая дворецъ, но, не зная про нихъ, она не выдѣляетъ ихъ изъ массы другихъ баталическихъ картинъ и безъучастно проходитъ мимо. Это цѣлый рядъ картинъ изъ Семилѣтней войны, изъ Суворовскихъ походовъ и изъ временъ Петра. „Полтавскій бой“, можетъ быть самая замѣчательная изъ всѣхъ. Художникъ представилъ моментъ преклоненія шведскихъ знаменъ передъ объѣзжающимъ верхомъ поле сраженія Петромъ. „Битва подъ Лѣснымъ“ тоже висѣла въ Зимнемъ дворцѣ и передана въ Русскій музей съ соизволенія Государя Императора. На первомъ планѣ продолжается битва. Вдали изъ лѣса скачетъ Петръ на знаменитой своей лошади „Лизеттѣ“, носившей его и въ Полтавскомъ бою и воспѣтой Пушкинымъ:

. . . Ему коня подводятъ.
Ретивъ и смиренъ вѣрный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожитъ, глазами косо водитъ,
И мчится въ прахѣ боевомъ,
Гордясь могучимъ сѣдокомъ.

Чучело Лизетты сохраняется въ Петровской галлереѣ въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ Петербургѣ.

Гравюры съ картинъ Коцебу встрѣчаются въ историческихъ сочиненіяхъ, напримѣръ „Взятіе Нарвы“, „Взятіе Нотебурга“, „Полтава“ и Битва подъ Лѣснымъ“ въ „Иллюстрированной исторіи Петра Великаго“ профессора Брикнера; снимки съ „Полтавы“ и „Лѣснаго“ висятъ, среди другихъ картинъ изъ жизни Петра, въ аудиторіи Соляного городка

въ Петербургѣ; подобный же снимокъ, только грубой работы съ „Полтавы“ встрѣчается даже въ лубочныхъ изданіяхъ, и тѣмъ не менѣе имени Коцебу до сихъ поръ почти никто въ массѣ публики не зналъ.

Самымъ выдающимся изъ современныхъ русскихъ живописцевъ является безспорно *Илья Ефимовичъ Рѣпинъ* (р. 1844 въ Чугуевѣ). Много превосходныхъ его произведеній находится въ Московской городской галлереѣ братьевъ Третьяковыхъ. Тамъ имѣются между прочимъ „Бурлаки“ и „Іоаннъ Грозный съ сыномъ“ и масса портретовъ. Но лучшее произведеніе И. Е. Рѣпина находится здѣсь, въ Русскомъ музеѣ. Это „Запорожцы, сочиняющіе письмо къ турецкому султану“ (№ 259, см. рис. 30). Съ него мы и начнемъ. Эта замѣчательная картина заслуживаетъ того, чтобы остановиться на ней подробнѣе.

Съ давнихъ временъ въ Малороссіи чрезвычайно распространено въ разныхъ спискахъ и варіантахъ, забавное, шутливое письмо, будто бы написанное однажды запорожскими казаками къ турецкому султану въ отвѣтъ на предложеніе его, обращенное къ казакамъ, перейти въ турецкое подданство. Было ли это на самомъ дѣлѣ или нѣтъ—вопросъ исторической критики. Но народъ твердо вѣритъ въ дѣйствительность этого факта.

Первую мысль воспользоваться этимъ письмомъ, какъ сюжетомъ для картины, въ которой преобладалъ бы элементъ смѣха, далъ И. Е. Рѣпину, какъ онъ мнѣ самъ разсказывалъ, покойный Мстиславъ Викторовичъ Праховъ въ концѣ семидесятыхъ годовъ. И. Е. тотчасъ же сдѣлалъ первый набросокъ, но потомъ, отвлеченный другими работами, совершенно оставилъ эту мысль. Въ концѣ восьмидесятыхъ годовъ И. Е., однако, снова взялся за интересную тему и сталъ усердно работать надъ ней, разъѣзжая по Малороссіи, зари-

совывая типы, старинное оружіе и всевозможныя подробности быта. Нѣкоторое время работалъ онъ въ с. Качеповкѣ Полтавской губерніи (гдѣ въ тридцатыхъ годахъ Глинка сочинялъ своего „Руслана“), бывшемъ имѣніи В. В. Тарновскаго. Въ воспоминаніе пребыванія въ Качеповкѣ И. Е. придалъ черты этого страстнаго любителя малороссійской старины, нынѣ усопшаго, одному изъ казаковъ (въ большой черной шапкѣ почти въ серединѣ, нѣсколько слѣва). Въ лицѣ писаря можно уловить сходство съ извѣстнымъ историкомъ запорожскихъ казаковъ Д. И. Эварницкимъ. Всѣ остальныя лица являются результатомъ безчисленныхъ художественныхъ наблюденій и обобщеній.

Въ „Запорожцахъ“ интересны два элемента: историческій и психологически-художественный. Необыкновенно удачна мысль взять изъ исторіи преславнаго запорожскаго лыцарства, столь обильнаго громкими подвигами за віру и за матерь Украіну, не какую-либо изъ безчисленныхъ битвъ, а единственный, можетъ быть, моментъ совокупной умственной жизни почтенныхъ лыцарей, по пісмѣнной части, обставивъ, однако, этотъ моментъ цѣлымъ арсеналомъ строго-историческихъ военныхъ подробностей.

Въ психологическо-художественномъ отношеніи „Запорожцы“ являются неподражаемымъ апоѳеозомъ смѣха, начиная съ улыбки и кончая неудержимымъ, истерическимъ хохотомъ, отъ котораго, какъ говорится, надрываются животики.

„Запорожцы“ имѣли огромный успѣхъ не только въ Россіи, но и за границей. Въ Мюнхенѣ между прочимъ на выставкѣ автору была присуждена первая премія.

Другая картина И. Е. Рѣпина (№ 255, см. рис. 31), изображаетъ св. Николая Чудотворца, останавливающаго совершеніе смертной казни.

Обѣ эти картины были въ числѣ первыхъ, пріобрѣтенныхъ Императоромъ Александромъ III для будущаго музея.

Третья картина, принадлежащая кисти И. Е. Рѣпина, „Садко“ (№ 256) представляетъ извѣстнаго героя былины, знаменитаго богатаго новгородскаго гостя, на днѣ моря, въ тотъ моментъ когда мимо него проходятъ дочери морского царя. Картина принадлежитъ къ сравнительно раннимъ произведеніямъ художника и до открытія Русскаго музея почти совершенно не была извѣстна массѣ публики, потому что находилась въ Царскосельскомъ Александровскомъ дворцѣ.

Переходимъ къ другому крупному и всемірно извѣстному русскому художнику—*Генриху Ивановичу Семирадскому* (р. 1843). Три его картины, находящіяся здѣсь, даютъ о немъ полное и очень выгодное понятіе. Самое эффектное и ослѣпительное произведеніе его—это огромная картина „Фрина на праздникѣ Поссейдона“ (№ 266, см. рис. 29). Вся яркая, сверкающая, сіяющая тысячами переливовъ красокъ, жизнь Греціи брызжетъ ключомъ изъ этой картины. Такъ и вспоминаются слова Гоголя:

„Раскинула вольныя колоніи веселая Греція. Кишатъ на Средиземномъ морѣ острова, потопленныя зелеными рощами; кипамонъ, виноградныя лозы, смоковницы помавываютъ облитыми медомъ вѣтвями; колонны, бѣлыя какъ перси дѣвы, круглятся въ роскошномъ мракѣ древесномъ; мраморъ страстный дышетъ, зажженный чуднымъ рѣзцомъ, и стыдливо любуется своею прекрасною наготою; увитая гроздіями, съ тирсами и чашами въ рукахъ она остановилась въ шумной пляскѣ. Жрицы, молодыя и стройныя, съ разметанными кудрями, вдохновенно вонзили свои черныя очи. Тростникъ, связанный въ цѣвницу, тимпаны, мусикійскія орудія мелькаютъ, перевитыя плющемъ. Корабли толпятся близъ Родоса и Корциры, подставляя сладострастно выгибающійся флагъ дыханію вѣтра. И все стоитъ неподвижно, какъ бы въ окаменѣломъ величіи...“

Знаменитая красавица представлена въ тотъ моментъ, когда она готовится погрузиться въ волны моря, изображая богиню красоты и любви, рожденную изъ морской пѣны. Фрина, подруга знаменитѣйшаго изъ греческихъ скульпторовъ, Праксителя, послужила ему моделью для изваянія самаго великаго изъ его произведеній—Книдской Аф[illegible]ды; Фрина была добрымъ геніемъ Праксителя, вдохновляя его къ созданію многихъ чудныхъ твореній. Менѣе извѣстно, что она была вообще замѣчательная женщина, предложившая между прочимъ Александру Великому возстановить на свой счетъ разрушенныя имъ стѣны Ѳивъ, съ тѣмъ, чтобы надпись гласила: „Александръ разрушилъ, Фрина возстановила“.

Остальныя два произведенія Г. И. Семирадскаго даютъ понятіе о его картинахъ изъ Священной исторіи: это „Христосъ у Марѳы и Маріи“ (№ 268) и „Грѣшница“ (№ 267). Особенно эффектна послѣдняя картина. Она передаетъ въ яркихъ краскахъ и образахъ чудное стихотвореніе графа А. К. Толстого:

И вдругъ въ тиши раздался звонъ
Изъ рукъ упавшаго фіала,
Стѣсненный груди слышенъ стонъ,
Блѣднѣетъ грѣшница младая
Дрожатъ открытыя уста—
И пала ницъ она рыдая,
Передъ святынею Христа.

Другая „Грѣшница“ (№ 293) *Василія Дмитріевича Поленова* (р. 1844 г.) является результатомъ поѣздки художника въ Палестину и многочисленныхъ подготовительныхъ работъ на мѣстѣ. Вслѣдствіе этого она чаруетъ художественно-реалистическимъ воспроизведеніемъ знаменитой сцены, предшествовавшей произнесенію Христомъ великихъ словъ: „кто изъ васъ безъ грѣха, пусть первый броситъ въ нее камень“.

Изъ четырехъ картинъ *Константина Егоровича Ма-*

ковскаго самая эфектная и большая это „Поцѣлуйный обрядъ“ (№ 188, см. рис. 32), переносящая насъ цѣликомъ въ XVI и XVII вѣкъ, а самая интересная для петербуржцевъ — это „Масляница“ (№ 189, см. рис. 33). Интересна она, помимо чрезвычайно вѣрно и бойко схваченной и переданной масляничной сутолоки, тѣмъ, что картина эта стала уже до нѣкоторой степени историческою. На ней изображены балаганы, когда они воздвигались еще на Адмиралтейской площади. Послѣ большого ночного пожара, уничтожившаго балаганы, въ началѣ семидесятыхъ годовъ, они были переведены на Царицынъ лугъ, а въ послѣднее время еще дальше, на Семеновскій плацъ. На Адмиралтейской же площади, именно тамъ, гдѣ на картинѣ изображены балаганы, уже около 25 лѣтъ красуется прекрасный Александровскій садъ.

Двѣ картины *В. Г. Перова* (р. 1833, ум. 1882), „Пугачевъ“ (№ 1004) и „Первые христіане въ Кіевѣ“ (№ 1005), интересны какъ опыты знаменитаго жанриста въ историческомъ родѣ живописи, но не характерны для художника.

Большая картина „Ермакъ или Покореніе Сибири“ (№ 275) *В. И. Сурикова*, является результатомъ большихъ подготовительныхъ работъ и представляетъ интересъ въ историческомъ отношеніи, но, къ сожалѣнію, много теряетъ вслѣдствіе однообразнаго колорита.

Остальныя картины: „Раскопки въ Римѣ“ (№ 157) *П. О. Ковалевскаго* (р. 1843), „Смерть Нерона“ (№ 271) *В. С. Смирнова* (р. 1858, ум. 1890) и „На войну“ (№ 260) *К. А. Савицкаго*, не вызываютъ никакихъ замѣчаній. Большая картина „Оргія“ *В. А. Котарбинскаго*, висящая въ самомъ верху, пріобрѣтена Русскимъ музеемъ лишь въ 1898 году.

Среди залы находятся два мраморныхъ скульптурныхъ произведенія: „Мефистофель“ *М. М. Антокольскаго* и группа „Первый шагъ“ *Өед. Өед. Каменскаго*, статую котораго „Маль-

чикъ скульторъ“ и бюстъ Бруни мы уже видѣли. Ѳ. Ѳ. Каменскій былъ однимъ изъ лучшихъ русскихъ скульторовъ. Къ сожалѣнію, потерявъ жену, онъ очень рано покинулъ родину и переселился въ Сѣверную Америку, гдѣ живетъ до настоящаго времени.

Скульптурная поэма.

Происхожденіе фризовъ главныхъ залъ музея.—Аллегорія искусствъ.—Основная мысль „скульптурной поэмы“. — Геній ваянія. — Зодчество Запада. — XX вѣкъ, вѣкъ русскаго стиля. — Лучи свѣта во мглѣ. — Страница изъ исторіи русскаго искусства.—„Программы“ на золотыя медали и другія скульптуры Панфилова, Каменскаго, Пименова, Подозерова, Гальберга, Токарева, Чижова, Теребенева и другихъ.

Насладившись чудными произведеніями искусства, наполняющими двѣ огромныя залы съ верхнимъ свѣтомъ (XXIV и XXV), остановимся на нѣсколько минутъ на скульптурныхъ украшеніяхъ этихъ двухъ залъ.

Рѣдко кто изъ посѣтителей поднимаетъ глаза вверхъ къ потолку, покрытому изящными скульптурными орнаментами, и къ скульптурнымъ широкимъ фризамъ, опоясывающимъ обѣ залы. Но и вглядываясь въ эти скульптуры, посѣтитель не сразу выяснитъ себѣ, въ чемъ тутъ собственно дѣло. Происхожденіе этихъ скульптурныхъ фризовъ слѣдующее.

Вышина залъ настолько значительна, до шести саженъ, что вѣшать картины до самаго верха не имѣло смысла: верхнихъ картинъ все равно нельзя было бы разглядѣть. Поэтому строитель, В. Ѳ. Свиньинъ, предположилъ сдѣлать подъ карнизомъ высокіе скульптурные фризы. Орнаментальныя украшенія покрыли потолокъ, во фризахъ же было рѣшено помѣстить композиціи съ человѣческими фигурами. Въ одномъ залѣ (XXIV, гдѣ виситъ „Помпея“, см. рис. 27) въ 20 ни-

шахъ помѣщены приведенныя въ одинъ масштабъ скульптурныя программы учениковъ Академіи Художествъ, о чемъ я подробнѣе скажу дальше.

Въ слѣдующемъ залѣ (XXV, гдѣ виситъ „Фрина“ Семирадскаго, см. рис. 29) по всему фризу раскинулась огромная масса очаровательныхъ дѣтскихъ фигуръ, олицетворяющихъ аллегоріи скульптуры, архитектуры, живописи и гравюры.

Начнемъ съ этого, второго, зала. Въ мѣстахъ раздѣленія ниш̀ъ помѣщены какъ бы доски съ легкимъ рельефомъ атрибутовъ каждаго искусства; въ одномъ мѣстѣ бюстъ Венеры Милосской окруженъ столомъ для лѣпки, стеками, молотками, рѣзцами, циркулями, свитками рисунковъ, пальмовыми и дубовыми вѣтками; въ другомъ—среди подобныхъ же атрибутовъ видиѣется голова Аполлона Бельведерскаго; здѣсь—капители коринѳскаго и дорическаго ордеровъ окружены обломками карнизовъ зданій, угольниками, циркулями, линейками, свитками чертежей, вѣтками; тамъ — палитра съ кистями группируется съ вѣтками, холстами на подрамникахъ, свитками; наконецъ, гравировальныя лампочки и столики окружены всевозможными принадлежностями гравировальнаго искусства.

Одна длинная стѣна залы, надъ „Фриной“ Семирадскаго, занята аллегоріей скульптуры съ бронзо-литейнымъ ремесломъ съ двухъ сторонъ, другая стѣна—аллегоріей архитектуры съ кладкою стѣнъ и арокъ по бокамъ. Короткія поперечныя посвящены живописи съ одной стороны и гравюрѣ съ другой.

Всѣ скульптурныя картины сдѣланы скульпторомъ А. П. Адамсономъ по мысли и при участіи архитектора В. Ѳ. Свиньина.

Куда ни взглянете, всюду вы видите массу маленькихъ существъ, геніевъ или амурчиковъ,—словомъ, прелестныхъ дѣтокъ, которыя заняты энергичною работой. Все это копо-

нится, рисуетъ, лѣпитъ, высѣкаетъ изъ мрамора, чеканитъ и выливаетъ бюсты изъ бронзы, возится съ моделями зданій, кладетъ стѣны изъ кирпичей, возводитъ арки, пишетъ картины, гравируетъ и даже фотографируетъ.

Вглядимся, вдумаемся въ эту неустанную работу человѣческаго ума и вдохновенія, выраженную въ трудовой вознѣ сотенъ крохотныхъ представителей человѣчества, постараемся выяснить себѣ основную мысль этой скульптурной поэмы.

Яснѣе всего выражена она въ аллегоріи живописи. Вотъ сидитъ „маленькій геній“ Рафаэля; онъ пишетъ картину, вѣроятно Мадонну, и около него въ легкихъ контурахъ вы улавливаете образъ Сикстинской Мадонны: онъ Ее еще не написалъ, онъ лишь духовными очами узрѣлъ Ее. Вотъ основная идея. Эта идея была въ свое время превосходно выражена графомъ А. К. Толстымъ:

Тщетно, художникъ, ты мнишь, что твореній своихъ ты создатель!
Вѣчно носились они надъ землей, незримыя оку...

Эти сотни прелестныхъ дѣтокъ—это человѣческая мысль, человѣческій геній въ его безконечно разнообразныхъ проявленіяхъ. Они творятъ!.. А что такое творчество? Какъ создается художественное произведеніе? Художникъ въ ударѣ, его посѣтило вдохновеніе, онъ не только задумалъ образъ, нѣтъ, этотъ образъ, будь это человѣческая фигура, картина природы, прозаическій или стихотворный замыселъ —все равно, этотъ образъ тутъ рядомъ, около него, онъ чувствуетъ его присутствіе, онъ ощущаетъ его близость, но видѣніе скрыто подъ пеленами. Не посвященное око и не заподозритъ его присутствія. Художникъ чувствуетъ непреодолимую потребность обнажить, обнаружить этотъ образъ. Вотъ снята одна пелена съ него, другая, третья,—образъ яснѣе, но все еще далекъ отъ полной ясности. Много работы еще впереди. Пелена за

пеленой спадаетъ, образъ яснѣетъ, воплощается въ реальныхъ формахъ и, наконецъ, выступаетъ во всей своей красотѣ. Изумленное человѣчество преклоняется и передъ образомъ, и передъ геніемъ, уловившимъ, понявшимъ его или, какъ говорятъ обыкновенно, „создавшимъ“ его.

Взгляните на эту неустанную работу генія ваянія. На жертвенникѣ вспыхнулъ огонь вдохновенія. Геній человѣчества далъ знакъ мановеніемъ руки—и работа закипѣла. Усилій отдѣльныхъ людей не видно; это совокупная работа человѣчества. Здѣсь создается Ватиканскій торсъ Геркулеса, тамъ голова Геракла Фарнезскаго. Кто создалъ ихъ? Этого никто не знаетъ. Ихъ создалъ геній человѣчества.

Нѣтъ, то не Фидій воздвигъ Олимпійскаго славнаго Зевса!
Фидій ли выдумалъ это чело, эту львиную гриву,
Ласковый, царственный взоръ изъ-подъ мрака бровей громоносныхъ?
Много въ пространствѣ невидимыхъ формъ и неслышимыхъ звуковъ,
Много чудесныхъ въ немъ есть сочетаній и слова и свѣта,
Но передастъ ихъ лишь тотъ, кто умѣетъ и видѣть, и слышать,
Кто, уловивъ лишь рисунка черту, лишь созвучье, лишь слово,
Цѣлое съ нимъ вовлекаетъ созданье въ нашъ міръ удивленный.

Этотъ же безыменный, но неустанный геній человѣчества творитъ и среди насъ и въ наше время. Вотъ высится образъ Царя, задумавшаго Русскій музей и какъ бы завѣщавшаго: „все собирайте и созидайте, но ничего не разрушайте“. Далѣе воздвигается статуя Россіи. Усилія нѣсколькихъ геніевъ направлены къ тому, чтобы поставить ее на пьедесталъ, но еще далеко до этого, еще много работы впереди! Несмотря на все уже достигнутое, русское искусство, сравнительно съ

тѣмъ, что ему предстоитъ осуществить, находится еще чуть ли не въ зародышѣ. Эту мысль подтверждаетъ и скульптурная картина „Архитектура“, расположенная по фризу противоположной стѣны, надъ „Завоеваніемъ Сибири“ Сурикова.

Вглядитесь въ эту работу десятковъ геніевъ зодчества. Они поглощены чудными произведеніями архитектуры, воздвигнутыми въ Петербургѣ; здѣсь часть колоннады Казанскаго собора, построеннаго Воронихинымъ, тамъ Троицкій соборъ, воздвигнутый Стасовымъ, далѣе Александринскій театръ, твореніе Росси. Это все — произведенія либо русскихъ зодчихъ, либо обрусѣвшихъ художниковъ, каковъ Росси. Это чудныя формы, но это формы того возрожденія античнаго міра, которыя можно во множествѣ встрѣтить на Западѣ. Русскихъ архитектурныхъ формъ, то-есть формъ, образовавшихся изъ взаимодѣйствія Востока и Византіи, которыхъ вы нигдѣ на Западѣ не встрѣтите, — этихъ формъ вы не видите и здѣсь. И это совершенно естественно. Тѣ два вѣка, XVIII и XIX, которые представлены въ живописномъ отдѣлѣ Русскаго музея Императора Александра III, были всецѣло поглощены усвоеніемъ русскимъ искусствомъ западныхъ формъ. Это явленіе было обще живописи, архитектурѣ и скульптурѣ. Тѣ зачатки и задатки русской самостоятельной архитектуры, которыми богатъ XVI и XVII вѣка, лежали подъ спудомъ. Ихъ время не пришло.

Но наступаетъ XX вѣкъ!.. Мы наканунѣ чего-то!.. Уже поднялъ свои вѣки Илья Муромецъ, уже расправляетъ онъ свои могучіе члены, новыя зданія Москвы неустанно пытаются разгадать завѣты древняго русскаго зодчества, и Петербургъ въ своихъ нарождающихся церквахъ пытается освоиться съ новымъ вѣяніемъ, понять святую старину, породившую его великаго творца, Петра.

Посмотрите на этого прелестнаго генія зодчества въ центрѣ

всѣхъ остальныхъ. Красивымъ жестомъ показываетъ онъ намъ развернутый свитокъ; на немъ нѣтъ никакой надписи. Это tabula rasa, это XX вѣкъ. Но...

... какъ надъ пламенемъ грамоты тайной безцвѣтныя строки

Вдругъ выступаютъ...

такъ попытаемся и мы прочесть мысленнымъ окомъ нивидимыя строки:

„Русскіе зодчіе! Вы богаче въ художественномъ отношеніи всѣхъ зодчихъ въ мірѣ! Вамъ принадлежитъ весь Западъ, вы восприняли всѣ его чудныя формы и въ школахъ, и въ академіи, и во время путешествій. Но, кромѣ того, у васъ есть богатство, котораго у вашихъ западныхъ товарищей нѣтъ: у васъ есть богатѣйшія залежи своеобразнѣйшихъ формъ русскихъ старинныхъ памятниковъ. Не смущайтесь насмѣшками людей не посвященныхъ, надъ „стилемъ полотенецъ“ и „коньковъ“ и надъ непримѣнимостью деревянной архитектуры къ каменнымъ зданіямъ. Вѣрьте въ способность древнихъ русскихъ формъ, этого сказочнаго чада Византіи и Востока, къ безкопечному совершенствованію! Проникнетесь убѣжденіемъ, что въ нихъ ваша сила, и только въ нихъ однихъ. Если вы съумѣете воспользоваться ими, то вы завоюете міръ! Не ждать же вамъ новыхъ Фіоравенти, Растрелли и Росси, чтобы учить васъ. Съумѣйте примѣнить русскія, византійско-восточныя формы къ архитектурѣ нашего времени—и побѣда будетъ ваша. XX вѣкъ будетъ вѣкомъ русскаго стиля! Не ждите случая строить непремѣнно лишь огромныя монументальныя зданія, разрабатывайте новый русскій стиль во всякомъ зданіи, большомъ и маломъ. Вспомните Нюрнбергъ и Ротенбургъ которые тѣмъ и сильны, что всякое новое зданіе строится въ нихъ въ старонѣмецкомъ стилѣ. Докажите, что съ талантомъ и фантазіей изъ русскихъ архитектурныхъ задатковъ можно создать чу-

деса. Пусть Россія XX вѣка получитъ яркій, своеобразный, самостоятельный архитектурный колоритъ. Пожелайте, приналягте, напрягите всѣ усилія, — и Европа оцѣпенѣетъ отъ удивленія! Вы завоюете XX вѣкъ!“

Если скульптурная картина „Архитектура“ говоритъ намъ такъ много, то и картина „Живопись“ (на поперечной стѣнѣ, надъ „Сотвореніемъ міра“ Айвазовскаго) не молчитъ. Пока Сикстинская Мадонна витаетъ передъ духовнымъ взоромъ Рафаэля, сама вѣчно прекрасная природа вдохновляетъ другихъ геніевъ. Двѣ группы амурчиковъ хлопочутъ вокругъ полотенъ, на которыхъ уже обрисовываются контуры пейзажей. Но внутренній смыслъ вездѣ одинъ и тотъ же.

Слухъ твой душевный сильнѣй напрягай и душевное зрѣнье,

и тогда:

... выступятъ вдругъ предъ тобою картины,
Выйдутъ изъ мрака все ярче цвѣта, осязательнѣй формы,
Стройныя словъ сочетанія въ ясномъ сплетутся значеньи—
Ты жъ въ этотъ мигъ и внимай, и гляди, притаивши дыханье,
И, созидая потомъ, момолетное помни видѣнье!

Но вотъ твореніе создано, проектъ зданія готовъ, статуя изваяна, картина написана. Надо сдѣлать эти художественныя сокровища доступными массѣ. И вотъ начинается новая кропотливая работа маленькихъ существъ. Это — десятки очаровательныхъ амурчиковъ, хлопочущіе около кирпичей и извести, кладущіе стѣны и арки; это — миріады человѣческихъ существъ, воздвигающіе то, что было создано избранными геніями. Далѣе другіе десятки работаютъ надъ бронзой, гравюрой и фотографіей. Это тѣ сотни тысячъ, благодаря неустанному труду которыхъ величайшія созданія искусства не остались принадлежностью лишь избраннаго меньшинства.

Благодаря имъ, нѣкоторые лучи прекраснаго падаютъ съ высотъ, на которыхъ сіяетъ красота, въ темные прозаическіе уголки жизни, вносятъ свѣтъ, радость и жажду идеала въ повседневные будни и оживляютъ тлѣющія въ глуши и мглѣ искры художественнаго генія.

Перейдемъ теперь въ первую большую залу со скульптурнымъ фризомъ (XXIV, гдѣ висятъ „Мѣдный змій“ и „Помпея“, см. рис. 27). Здѣсь мы найдемъ меньше пищи для фантазіи, но за то скульптурный фризъ этой залы имѣетъ большое значеніе для исторіи русскаго зодчества.

В. Ѳ. Свиньину пришла удачная мысль—соединить здѣсь снимки тѣхъ скульптурныхъ произведеній русскихъ ваятелей, которыя совершенно забыты, но которыя между тѣмъ играли въ жизни ихъ авторовъ очень большую роль и даже имѣли рѣшающее значеніе. Это тѣ работы, которыя были исполнены на заданныя темы, такъ называемыя „программы“, для полученія первыхъ и вторыхъ золотыхъ медалей и которыми обусловливалось отправленіе начинающаго скульптора въ чужіе края для дальнѣйшаго совершенствованія.

Составленіе подобнаго собранія представляло большія трудности. Прежде всего иногда на медаль задавалось сдѣлать не барельефъ, а статую; всѣ подобныя работы, разумѣется, для фриза не подходили. Затѣмъ пришлось откинуть нѣсколько барельефовъ, на которыхъ фигуръ было всего двѣ-три, при чемъ онѣ были расположены слишкомъ тѣсно, вообще не подходящимъ для фриза образомъ. Наконецъ, послѣднее затрудненіе состояло въ томъ, что барельефы, подходящіе по характеру композиціи къ фризу, были самыхъ различныхъ размѣровъ. Это затрудненіе было преодолѣно посредствомъ выписаннаго изъ-за границы спеціальнаго инструмента, пантографа, съ помощью котораго удалось привести всѣ воспро-

изведенія барельефовъ къ одному размѣру. Такимъ образомъ получилось 11 барельефовъ, подходившихъ для фриза, которые и увѣковѣчены въ музеѣ; остававшіяся свободными мѣста заполнены временно изображеніями римскаго шествія и жертвоприношенія, взятыми съ нѣсколькими видоизмѣненіями изъ одной изъ залъ Памятнаго отдѣла Императора Александра III; кое-что присочинено вновь. Эти свободныя мѣста служатъ запасомъ для будущихъ работъ русскихъ скульпторовъ, которыя бы оказались подходящими для воспроизведенія ихъ во фризѣ.

Хотя собраніе барельефныхъ программъ далеко не можетъ считаться, по указаннымъ причинамъ, полнымъ, но все-таки нельзя не поблагодарить гг. Свиньина и Адамсона за это возстановленіе хоть частицы исторіи русской скульптуры. Исторіи этой до сихъ поръ собственно не существуетъ, а матеріалы находятся пока въ хаотическомъ состояніи. Самыя „программы“, репродукціи которыхъ теперь увѣковѣчены, разбросаны по стѣнамъ темныхъ, узкихъ коридоровъ Академіи Художествъ и относительно нѣкоторыхъ изъ нихъ нельзя возстановить ни года, ни имени автора.

Для того, чтобы внести нѣкоторый свѣтъ въ это дѣло, я изложу содержаніе каждаго изъ барельефовъ. Эти свѣдѣнія были мною добыты лишь кропотливыми справками въ „Сборникѣ матеріаловъ для исторіи Академіи Художествъ“ и въ другихъ источникахъ. Можетъ быть указанія на пробѣлы побудятъ людей, случайно знающихъ что-нибудь объ этихъ скульптурахъ, подѣлиться своими свѣдѣніями, отъ чего исторія русскаго ваянія могла бы только выиграть.

На фризѣ длинной стѣны, надъ „Христіанскими мучениками“ Флавицкаго, „Мѣднымъ зміемъ“ Бруни и „Помпеей“ Брюллова есть лишь одинъ барельефъ изъ интересующихъ насъ, остальное мѣсто занято римскимъ шествіемъ. Этотъ угловой

узкій барельефъ (надъ „Мучениками“) изображаетъ справа сидящаго мужчину, опоясаннаго мечомъ. У ногъ его щитъ съ изображеніемъ двуглаваго орла (?). Лицо закрыто руками. Возлѣ воинъ въ шлемѣ и латахъ, повидимому, утѣшаетъ плачущаго. Въ серединѣ и слѣва по двѣ женскія плачущія фигуры. Слѣва въ углу пальма. Авторъ неизвѣстенъ.

На узкой стѣнѣ, подъ дверью, ведущею въ другую большую залу, помѣщены три барельефа: въ серединѣ римское жертвоприношеніе, а по бокамъ два барельефа изъ числа интересующихъ насъ.

Слѣва изображенъ, очевидно, эпизодъ изъ жизни Александра Македонскаго, когда онъ, получивъ доносъ на врача, испытываетъ его. Александръ полулежа поднялъ вопросительно руку и глядитъ на врача, который читаетъ письмо-доносъ. У ложа на колѣняхъ рабъ; за изголовьемъ два воина. Имя автора и годъ, когда барельефъ былъ сдѣланъ, неизвѣстны.

Правый угловой барельефъ изображаетъ юнаго грека или римлянина, сидящаго въ шлемѣ. Слѣва за нимъ воинъ и поселянинъ. Передъ юношей на колѣняхъ человѣкъ съ бородой, въ тогѣ, умоляющій его о чемъ-то и цѣлующій у него руку. Можетъ быть это Пріамъ умоляетъ Ахилла выдать ему трупъ Гектора:

Я испытую, что не испытывалъ смертный:
Мужа, убійцы дѣтей моихъ, руки къ устамъ прижимаю!

Справа идетъ человѣкъ, несущій урну, закрытую крышкой и платкомъ. Въ глубинѣ мужчина несетъ что-то въ родѣ камня. Справа воинъ. Авторъ и годъ неизвѣстны.

Вдоль длинной стѣны, надъ картиной Бруни „Смерть Камиллы, сестры Горація“, угловой узкій барельефъ представляетъ сидящаго римскаго воина въ шлемѣ и вѣнкѣ, протягивающаго влѣво руку къ старухѣ, которая, подходя къ нему, держитъ одною рукой за крыло сидящаго на землѣ гуся.

Налѣво въ углу колонна съ канелюрами и въ глубинѣ двое юношей, изъ которыхъ одинъ положилъ голову на плечо другого. Въ серединѣ въ глубинѣ молодая фигура, напоминающая извѣстную статую отдыхающаго Сатира. Справа человѣкъ съ бородой держитъ корзину съ цвѣтами. Авторъ и годъ неизвѣстны.

Длинный барельефъ работы *Панфилови Ив. Павл.*, (р. 1843, ум. 1876) „Олимпійскія игры ,дискоболовъ“. Въ серединѣ юный дисковержецъ размахнулся дискомъ, чтобы его бросить; возлѣ него другой юноша держитъ дискъ наготовѣ. За главною фигурой слѣва юноша съ трубой и два бородатые старца, изъ которыхъ одинъ сидитъ и держитъ на головѣ побѣдный вѣнокъ, а другой, стоя, глядитъ на ристалище. Справа три воина и юноша внимательно глядятъ на ристалище.

Узкій барельефъ, неизвѣстнаго автора, Пастораль. Нагой юноша, въ звѣриной шкурѣ, напоминающій фигуры на одномъ прелестномъ барельефѣ Неаполитанскаго музея, сидитъ на скалѣ и подаетъ одною рукой чашу дѣвушкѣ (справа), держащей въ поднятыхъ рукахъ гроздь винограда. Правою рукой сидящій юноша даетъ гроздь винограда дѣвушкѣ, которую обнимаетъ за талію пастухъ съ посохомъ. Слѣва стоитъ дѣвушка въ позѣ музы-каріатиды Эрмитажа; приподнятою лѣвою рукой она держитъ гроздь винограда. На скалѣ около юноши присѣлъ молодой Сатиръ, а у ногъ его собака.

Слѣдующій длинный барельефъ представляетъ особенный интересъ, такъ какъ это программа на первую золотую медаль одного изъ лучшихъ нашихъ скульпторовъ, *Θед. Θед. Каменскаго*, автора „Перваго шага“, находящагося въ сосѣдней залѣ, и „Мальчика-скульптора“ на площадкѣ лѣстницы. Ѳ. Ѳ. Каменскій, къ сожалѣнію, потерявъ жену, очень рано покинулъ родину и переселился въ Сѣверную Америку, гдѣ

живетъ до настоящаго времени. Барельефъ „Возвращеніе Регула изъ Рима въ Карѳагенъ“ относится къ 1860 году.

Въ серединѣ римлянинъ съ бородой въ тогѣ, безъ шлема, съ опущенною головой грустно идетъ налѣво. Рядомъ съ нимъ, опустя голову, идетъ въ шлемѣ молодой воинъ, а передъ нимъ дѣвушка и поселянинъ погоняютъ двухъ воловъ. Вслѣдъ за центральною фигурой идетъ ликторъ съ пучкомъ прутьевъ и юноша со сверткомъ. Шествіе замыкается двумя старцами и двумя воинами, идущими съ опущенными головами.

Знаменитый *Николай Степ. Пименовъ* (р. 1812, ум. 1864) представленъ во фризѣ слѣдующимъ за тѣмъ узкимъ барельефомъ съ тремя фигурами. Въ виду того, что Пименовъ получилъ первую золотую медаль за статую („Игра въ бабки“), пришлось помѣстить во фризѣ его программу на вторую золотую медаль. Академія задала въ 1832 году такую тему: „изобразить Гектора, упрекающаго Париса за то, что онъ, оставшись съ Еленой, не участвовалъ въ сраженіи противъ грековъ подъ Троей“.

Пименовъ справился со своею задачей слѣдующимъ образомъ. Въ серединѣ въ лѣнивой позѣ стоитъ Парисъ во фригійской шапкѣ. Слѣва Гекторъ въ шлемѣ и латахъ, упрекая его, поднялъ лѣвую руку. Справа сидящая молодая женщина, вѣроятно Елена, протягиваетъ Парису мечъ. Въ глубинѣ колонна съ вазой, скамья и оружіе.

Подозеровъ (*Ив. Ив.*) получилъ первую золотую медаль въ 1863 году за барельефъ „Пенелопа въ печали“, который помѣщенъ предпослѣднимъ по длинной стѣнѣ. Вотъ его содержаніе. Въ серединѣ красивая женская фигура, Пенелопа, съ благороднымъ жестомъ правой руки протягиваетъ лѣвою рукой лукъ юношѣ Телемаку, который въ сильномъ волненіи, хватаясь правою рукой за лукъ, указываетъ лѣвою на груп-

ну разгульныхъ мужчинъ, сидящихъ и стоящихъ за нимъ, съ кубками въ рукахъ. За главною женскою фигурой стоитъ женщина, держащая мечъ, а съ лѣваго края пожилой мужчина сидитъ на землѣ, другой же говоритъ ему что-то съ волненіемъ. Справа въ углу два воина.

Послѣдній по длинной стѣнѣ, крайній, узкій барельефъ изображаетъ Пресвятую Богородицу, окруженную апостолами. Она стоитъ въ серединѣ апостольской группы и подняла глаза къ небу.

Этотъ барельефъ, равно какъ и слѣдующій, то-есть первый, угловой по короткой стѣнѣ, изготовленъ для церкви Академіи Художествъ *Самуиломъ Фридрихомъ Ивановичемъ Гальбергомъ* (р. 1787, ум. 1839) и *Николаемъ Андр. Токаревымъ* (р. 1788, ум. 1866), но въ которомъ году—неизвѣстно. Второй барельефъ (то-есть крайній лѣвый по короткой стѣнѣ) изображаетъ, можетъ быть, эпизодъ изъ исторіи Іосифа. Слѣва 3 человѣка, изъ которыхъ одинъ въ чалмѣ, тянутъ за веревки громадный камень, который отваливаютъ отъ какого-то входа, а можетъ быть колодца. Къ нимъ направляется справа человѣкъ съ длинною бородой и съ посохомъ. За нимъ въ глубинѣ двѣ женскія фигуры держатъ веревку.

Средній барельефъ по короткой стѣнѣ (надъ картинами Угрюмова) изображаетъ „Воскрешеніе наинскаго юноши“. Это программа на первую золотую медаль извѣстнаго скульптора *Матвея Ю. Чижова*, относящаяся къ 1866 году. Въ серединѣ полусидящій юноша восторженно глядитъ на Христа, подходящаго къ нему слѣва и простирающаго къ нему руку. Передъ Христомъ женщина на колѣняхъ протягиваетъ къ Нему съ мольбой руки. За Спасителемъ слѣва два ученика, а за изголовьемъ юноши нѣсколько евреевъ съ длинными бородами и болѣзненная фигура полунагого человѣка съ согнутыми колѣнами.

Самый послѣдній барельефъ, крайній по узкой стѣнѣ, представляетъ программу на 2-ю золотую медаль, 1835 г., *Теребенева*, *Александра Ив.* (р. 1814, ум. 1859), автора гранитныхъ каріатидъ на подъѣздѣ Эрмитажа,—„Іоаннъ Креститель проповѣдуетъ народу“. Предтеча стоитъ въ оживленной позѣ съ крестомъ и протянутою рукой. Вокругъ него нѣсколько стоящихъ и сидящихъ евреевъ, слушающихъ его.

Нельзя не пожалѣть, что не могли попасть во фризъ не сохранившіяся, вѣроятно, программныя работы на первую золотую медаль Н. А. Токарева „Веденіе апостола Андрея на пропятіе“ (1814 г.) и въ особенности С. П. Гальберга (1808 г.), представлявшая интересъ тѣмъ, что тема ея была взята изъ русской исторіи. Сюжетъ ея былъ довольно кудреватъ: „представить Мароу Посадницу, въ ночное время приходящую въ пустыню къ деверю своему Осодосію съ юнымъ Мирославомъ, вождемъ новгородскихъ силъ, назначеннымъ ею въ супруги дочери своей Ксеніи“. Картину Д. П. Иванова на подобный же сюжетъ мы видѣли въ нижнемъ этажѣ (во II залѣ, № 141, см. рис. 12).

Памятный отдѣлъ Императора Александра III.

Важное значеніе „прошедшаго“. — Любопытный историческій эпизодъ.—Архивъ и библіотека Памятнаго отдѣла.—Міровая скорбь.—Событія царствованія Императора Александра III.—Вещественныя знаки народной любви.—Живопись Императрицы Маріи Ѳеодоровны.

За вторымъ заломъ съ верхнимъ свѣтомъ слѣдуютъ три зала (XXVI — XXVIII), необычайно роскошно отдѣланные въ стилѣ Empire и возобновленные при перестройкѣ Михайловскаго дворца въ музей въ томъ самомъ видѣ, въ какомъ они были созданы архитекторомъ Росси.

Въ настоящее время выставлены въ нихъ для обозрѣнія публики лишь немногіе, хотя и очень интересные, предметы, о которыхъ сказано далѣе. Въ виду громаднаго историческаго значенія Памятнаго отдѣла необходимо остановиться на немъ въ подробности.

Великій творецъ „Фауста“ Гёте замѣтилъ однажды, что самая малая часть того, что произошло на свѣтѣ и было высказано людьми, въ то же время и записана, отъ того же что́ было записано, сохранилась опять-таки самая малая доля.

И этотъ отрывокъ отрывка, фрагментъ фрагмента мы называемъ литературою!

Въ этой мысли заключается глубокая правда. Время, несущееся съ чудовищною быстротой, ежеминутно превращаетъ будущее въ прошедшее, а громадное большинство человѣческихъ существъ, забывая, что это *прошлое*, близкое и далекое и есть его единственное богатство, живетъ мгновеніями превращенія грядущаго въ минувшее, называя эти мгновенія суетнымъ и призрачнымъ именемъ „настоящаго“!..

Невозможно обнять мыслью той безграничной массы идей и дѣяній, чреватыхъ, можетъ быть, великими послѣдствіями, которыя были потоплены въ „пропасти забвенья“ лишь оттого, что современники не оказались на высотѣ своего призванія и, не будучи въ состояніи сами воспользоваться ими, не сохранили ихъ и для потомства. Прискорбное явленіе это относится ко всѣмъ сферамъ жизни — семейной, общественной, государственной. Всѣ наши архивы, музеи, литература, все это—крохи сравнительно съ тѣмъ, что могло бы быть сохранено съ величайшею пользой для грядущихъ поколѣній. Судъ исторіи наступитъ для многаго, можетъ быть, лишь спустя столѣтіе, но для того, чтобы судъ этотъ былъ справедливъ и безпристрастенъ, надо сохранить въ должной полнотѣ возможно большее количество матеріаловъ.

Въ исторіи Россіи прошлаго вѣка произошелъ однажды очень любопытный и мало извѣстный эпизодъ сохраненія массы драгоцѣннѣйшаго матеріала именно потому, что его хотѣли преднамѣренно уничтожить. Царствованіе малолѣтняго Іоанна Антоновича продолжалось, какъ извѣстно, всего годъ, мѣсяцъ и семь дней, съ 17 октября 1740 года по 25 ноября 1741 года, и вотъ за этотъ краткій періодъ времени имѣется такая масса драгоцѣннѣйшаго матеріала, что Московскій Архивъ Министерства Юстиціи смогъ издать нѣсколько томовъ подъ

заглавіемъ: „Внутренній бытъ Русскаго государства“ за указанный періодъ, обнимающій всѣ отрасли управленія и жизни.

Произошло это слѣдующимъ образомъ. Императрица Елисавета Петровна признала необходимымъ изгладить изъ народной памяти всѣ слѣды царствованія Іоанна Антоновича. Съ этою цѣлью она повелѣла: печати его царствованія передѣлать, монету съ его портретомъ перелить, а изъ бумагъ собрать со всѣхъ концовъ Россіи и выслать въ Сенатъ не только манифесты съ именемъ Іоанна III, но также всѣ разнообразные офиціальные акты и производства, въ которыхъ упоминается его титулъ и имя, какъ императора.

Изъ числа собранныхъ бумагъ манифесты, присяжные листы, церковныя книги, формы поминовеній при богослуженіи, проповѣди и паспорты предписано было сжечь, а прочія бумаги, указы, регламенты, грамоты и другіе документы хранить въ Сенатѣ и Тайной канцеляріи за печатью, при выпискѣ же изъ нихъ справокъ не упоминать титула и имени, вслѣдствіе чего подлинные документы, въ которыхъ они значились, получили названіе бумагъ и дѣлъ „съ извѣстнымъ титуломъ“. Въ царствованіе Императрицы Екатерины Великой утвержденъ былъ докладъ Сената „о неистребленіи дѣлъ съ извѣстнымъ титуломъ и о храненіи ихъ особо“, а Императоръ Александръ II повелѣлъ не только озаботиться храненіемъ ихъ въ цѣлости, съ приведеніемъ въ порядокъ, но и издать ихъ въ свѣтъ, съ научною цѣлью, въ извѣстной системѣ.

Многочисленность матеріаловъ, полнота, разнообразіе и интересъ ихъ содержанія, наконецъ, совершенная ихъ достовѣрность, вслѣдствіе ихъ офиціальнаго характера, дали возможность представить такую полную картину внутренняго быта Россіи за это время, какая немыслима, за отсутствіемъ такихъ данныхъ, относительно другихъ эпохъ.

Исторія Россіи естественнѣе всего раздѣляется на періоды,

соотвѣтствующіе царствованіямъ ея государей, и было бы нормально, чтобы память о жизни и дѣяніяхъ каждаго изъ государей была увѣковѣчена въ особомъ музеѣ. Но у насъ нѣтъ ничего подобнаго: до сихъ поръ Петербургъ не имѣетъ даже музея имени своего основателя, Петра Великаго. Извѣстная Петровская галлерея въ Императорскомъ Эрмитажѣ заключаетъ въ себѣ лишь сравнительно незначительное и случайное собраніе предметовъ, представляетъ не болѣе какъ зачатокъ музея, который рано или поздно непремѣнно долженъ создаться.

Но въ жизни все исчезаетъ и забывается съ такою ужасающею быстротой, что собраніе матеріаловъ для музея временъ сколько-нибудь отдаленныхъ становится затруднительнѣе съ каждымъ годомъ. Въ этомъ дѣлѣ, болѣе чѣмъ въ какомъ-либо другомъ, важно соблюденіе правила: чѣмъ раньше, тѣмъ лучше.

Вотъ почему было такъ необыкновенно важно дополнить великую мысль Царя-Миротворца о созданіи Русскаго музея мыслью о созданіи одновременно съ нимъ и въ немъ самомъ особаго отдѣла, посвященнаго всецѣло увѣковѣченію жизни и дѣлъ въ Бозѣ почившаго Монарха. Эта мысль, выраженная въ Высочайшемъ указѣ 13 апрѣля 1895 года, тогда же была встрѣчена съ радостью всѣми, понимающими важность своевременнаго собранія матеріаловъ для будущей исторіи.

Августѣйшимъ Управляющимъ Русскимъ музеемъ Императора Александра III, Великимъ Княземъ Георгіемъ Михаловичемъ, была выработана подробная программа Памятнаго отдѣла, и въ настоящее время идетъ энергичная работа по собиранію матеріала; но для того, чтобы работа эта была вполнѣ плодотворною, необходимо возможно большее распространеніе свѣдѣній о такомъ небываломъ до сихъ поръ историческомъ начинаніи, такъ какъ это дѣло всенародное, и

всякое содѣйствіе, всякій вкладъ будутъ приняты съ признательностью.

Памятный отдѣлъ, который ни въ какомъ случаѣ не слѣдуетъ называть чуждымъ и искусственнымъ терминомъ „моріальнаго“, распадается на двѣ главныя половины: письменные и печатные матеріалы, съ одной стороны, и предметы — съ другой.

Среди печатныхъ матеріаловъ предполагается собрать все, что когда-либо на какомъ бы то ни было языкѣ или нарѣчіи издано было о жизни и дѣятельности Императора Александра III, отъ самыхъ роскошныхъ до лубочныхъ изданій. Для этой части отдѣла иное указаніе на брошюрку, листокъ, даже на мелочь можетъ имѣть очень существенное значеніе, такъ какъ пробѣлы при подобной работѣ весьма возможны. Еще большее значеніе могутъ имѣть рукописныя, совершенно просто, безхитростно изложенныя воспоминанія о какомъ-нибудь эпизодѣ, извѣстномъ, можетъ быть, всего двумъ-тремъ лицамъ, а между тѣмъ имѣющемъ значеніе для характеристики личности почившаго Императора. Доставленіемъ въ музей подобной рукописи, будь она изложена на одной или на сотняхъ страницъ, авторъ ея, будь это сановникъ или крестьянинъ, сдѣлаетъ цѣнный вкладъ въ сокровищницу русской исторіи. Всѣ истинно-русскіе люди должны радоваться и ликовать, что для минувшаго царствованія есть учрежденіе, гдѣ съ распростертыми объятіями примутъ всякій вкладъ, что эти строки и страницы не пропадутъ, напротивъ, тщательно сохранятся и послужатъ въ будущемъ матеріаломъ для историка царствованія Царя-Миротворца.

Въ видахъ сосредоточенія историческаго матеріала о минувшемъ царствованіи было бы во всякомъ случаѣ желательно, а, можетъ быть, и цѣлесообразно, собрать въ рукописномъ архивѣ Памятнаго отдѣла мало-по-малу всѣ собственно-

ручныя помѣтки и резолюціи Императора Александра III, которыя отличались, какъ извѣстно, замѣчательною мѣткостью. Это—большая работа, такъ какъ подобныхъ помѣтокъ множество по каждому изъ министерствъ, но она могла бы быть проведена постепенно. Всякая резолюція обязательно должна быть снабжена краткимъ изложеніемъ повода, ее вызвавшаго, и ссылкою на дѣло, изъ котораго она взята. Библіотека и архивъ Памятнаго отдѣла—не показныя его части, но для исторіи они представляютъ первоостепенную важность.

Вторая часть „Памятнаго отдѣла“—это предметы, или музей въ тѣсномъ смыслѣ слова. Центромъ „Памятнаго“ музея будетъ великолѣпная зала съ колоннами (см. рис. 37). Здѣсь будетъ красоваться величественная статуя Императора Александра III изъ бѣлаго мрамора, работы Антокольскаго. Царь-Миротворецъ изобразится на тронѣ царя Алексѣя Михайловича въ порфирѣ со скипетромъ и державою. Вокругъ статуи предполагается расположить въ живописныхъ группахъ наиболѣе выдающіеся вещественные знаки любви народной и международной. Изъ огромнаго множества вѣрноподданническихъ поднесеній будутъ выбраны предметы наиболѣе цѣнные въ смыслѣ художественномъ и по знаменательности изображенныхъ на нихъ событій. Кромѣ того, не будетъ упущено изъ виду, чтобы среди выставленныхъ предметовъ были поднесенія отъ всѣхъ главнѣйшихъ центровъ и областей Россіи.

Великіе принципы мира и братства народовъ, воплотившіеся въ образѣ Царя-Миротворца, вызвали, какъ извѣстно, небывалое во всемірной исторіи выраженіе міровой скорби при вѣсти объ Его кончинѣ. Скорбь эта выразилась наглядно въ присылкѣ сотенъ вѣнковъ на могилу Почившаго. Въ высшей степени желательно, чтобы это небывалое раньше явленіе получило наглядное выраженіе помѣщеніемъ нѣкотораго количества наиболѣе художественныхъ и характерныхъ вѣн-

ковъ въ бѣлоколонный залъ Памятнаго отдѣла. Это тѣмъ легче сдѣлать, что вѣнковъ такое множество, что они всѣ не помѣщаются въ Петропавловскомъ соборѣ и часть ихъ пришлось хранить въ запасномъ помѣщеніи. Кромѣ того, цѣлый рядъ очень интересныхъ въ историческомъ смыслѣ вѣнковъ являются собственно „языческими“ вѣнками (таковы: китайскій, японскій, персидскій, бухарскій, хивинскій, отчасти еврейскіе и т. п.) и могли до сихъ поръ находиться въ православномъ храмѣ только за отсутствіемъ другого болѣе подходящаго мѣста.

То же можно сказать и о большинствѣ французскихъ поднесеній, представляющихъ художественныя произведенія совершенно свѣтскаго характера, которымъ гораздо умѣстнѣе находиться въ музеѣ, чѣмъ въ храмѣ. Наконецъ, нельзя упустить изъ виду и чисто практическихъ соображеній. Отъ копоти и ладана многіе вѣнки и поднесенія не-металлическіе очень пострадали уже теперь и въ скоромъ времени совершенно разрушатся, если не поставить ихъ своевременно въ болѣе благопріятныя условія.

Въ нѣсколькихъ восхитительныхъ по отдѣлкѣ залахъ, смежныхъ съ центральною, предполагается размѣстить предметы, рисующіе жизнь и дѣянія Императора Александра III.

Дѣтство, отрочество и юность, воспитаніе, время бытности Наслѣдникомъ Цесаревичемъ и, наконецъ, семейная жизнь и обстановка ея въ періодъ царствованія—все это должно увѣковѣчиться въ массѣ портретовъ, бюстовъ, картинъ, въ группахъ, сценахъ, видахъ мѣстностей и т. п. Вся необыкновенная простота и сердечность Державнаго Семьянина воплотится въ трогательныхъ образахъ на отраду и поученіе грядущимъ поколѣніямъ.

Та часть Памятнаго отдѣла, которая будетъ посвящена „дѣяніямъ“ Императора Александра III, явится наглядною

иллюстраціей многаго изъ того, что будетъ собрано въ печатныхъ и рукописныхъ матеріалахъ. Есть основаніе надѣяться, что эта сторона отдѣла будетъ наглядна и живописна, потому что всѣ вѣдомства выразили полную готовность всѣми мѣрами содѣйствовать пополненію отдѣла картами, графическими изображеніями, моделями зданій, судовъ, портовъ, возведенныхъ въ минувшее царствованіе, и вообще всевозможными предметами, которые могли бы дать наглядное представленіе о томъ, въ какомъ состояніи почившій Императоръ принялъ Россію, и въ какомъ Онъ оставилъ свою горячо любимую родину.

Всѣ крупныя событія царствованія пройдутъ передъ зрителемъ въ яркихъ образахъ. Голубыя волны Чернаго моря воскресятъ изъ нѣдръ своихъ безвременно исчезнувшій Черноморскій флотъ; по синимъ волнамъ океана запестрѣютъ суда Добровольнаго флота; стальныя воды Балтики покроются массою новыхъ судовъ и на берегу ея вырастетъ Либавскій портъ. На дальнемъ Востокѣ займется заря свѣтлаго будущаго, залогомъ котораго явится великій путь, связующій культурною цѣпью полъ-міра. Многіе русскіе города украсятся живописными зданіями, памятниками, отпразднуютъ свои юбилеи торжествами и двинутъ свою культуру промышленными выставками. Ростъ нѣкоторыхъ городовъ при этомъ поразитъ воображеніе американскими размѣрами прогресса. Лодзь, напримѣръ, превратилась въ минувшее царствованіе изъ маленькаго города въ огромный центръ съ 300.000 жителей и заняла пятое мѣсто среди русскихъ городовъ. Невозможно перечислить въ краткомъ очеркѣ всѣхъ событій внутренней жизни, которыя найдутъ воплощеніе въ историческихъ коллекціяхъ Памятнаго отдѣла. Но и внѣшняя жизнь Россіи не останется забытою. Завѣты международнаго мира, которые Русскій Царь свелъ съ идеальной отвлеченной высоты и воплотилъ въ реальной

дѣйствительности, отразятся въ тысячахъ художественныхъ предметовъ, которыми Франція ознаменовала сближеніе съ Россіей.

Пожелаемъ же отъ всей души, чтобы великая историческая идея Памятнаго отдѣла жизни и дѣяній Царя-Миротворца получила самое широкое распространеніе, и чтобы каждый русскій, любящій свое отечество, счелъ священнымъ долгомъ принести, по мѣрѣ силъ, и свою ленту въ общую сокровищницу исторіи.

Изъ предметовъ, собранныхъ до настоящаго времени уже въ значительномъ количествѣ для Памятнаго отдѣла Императора Александра III, выставлено пока для обозрѣнія публики немного предметовъ, но между ними есть вещи очень интересныя.

Эффектный центральный залъ съ колоннами увѣшанъ семьюдесятью роскошными, художественно исполненными блюдами, поднесенными въ разные знаменательные дни Императору Александру III и Государынѣ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ. По количеству — это лишь незначительная часть общаго числа поднесенныхъ блюдъ, покрывающихъ стѣны Николаевской, Концертной и Георгіевской залъ Зимняго дворца. Но зато, съ соизволенія Государя Императора, для помѣщенія въ Памятный отдѣлъ выбраны самыя характерныя и художественныя блюда съ видами мѣстностей, историческими сценами, портретами и другими почему-либо интересными изображеніями. При выборѣ блюдъ было обращено вниманіе также на то, чтобы здѣсь были представлены по возможности всѣ главнѣйшія области необъятной Россіи—

Отъ Перми до Тавриды,
Отъ хладныхъ Финскихъ скалъ
До пламенной Колхиды,

От потрясеннаго Кремля
До стѣнъ недвижнаго Китая...

Среди картинъ, находящихся уже въ залахъ будущаго Памятнаго отдѣла, обращаетъ на себя вниманіе прежде всего превосходно написанная красивая голова русскаго мужика великорусскаго типа съ окладистою бородой. Это портретъ кучера Ивана Любушкина, написанный собственноручно Государынею Императрицею Маріею Ѳеодоровною. Мало кому извѣстно, что Государыня Императрица—превосходный живописецъ. Ея Величество унаслѣдовала талантъ къ живописи отъ Августѣйшей матери Своей, усопшей королевы Датской Луизы (р. принцессы Гессенъ-Кассельской). Въ Аничковомъ дворцѣ въ Петербургѣ и въ Гатчинскомъ дворцѣ находится много картинъ работы Ея Величества, изображающихъ какъ внутреннія виды библіотеки и другихъ дворцовыхъ помѣщеній, такъ и nature morte и портреты. Особенно много занималась Государыня Императрица живописью въ Даніи, въ бытность принцессою Дагмарою, слѣдовательно во время, предшествовавшее памятнымъ сентябрьскимъ днямъ, прибытія Ея Высочества въ Россію, — днямъ, которые такъ поэтически увѣковѣчены Ѳ. И. Тютчевымъ:

Небо блѣдно-голубое
Дышитъ свѣтомъ и тепломъ,
Что-то радостно-родное
Вѣетъ, свѣтится во всемъ.
Воздухъ, полный теплой влаги,
Зелень свѣжую поитъ
И торжественные флаги
Зыбью тихою струитъ.
Чистымъ пламенемъ спокойно
По ночамъ горятъ огни...
Очарованныя ночи,
Очарованные дни!

Небывалое доселѣ
Понялъ вѣщій нашъ народъ,
И Дагмарина недѣля
Перейдетъ изъ рода въ родъ.

Событій жизни Императора Александра III касаются три картины. Двѣ изъ нихъ воспроизводятъ ужасную сцену крушенія Императорскаго поѣзда близъ станціи Борки 17 октября 1888 года (работы г. Васильковскаго), а третья изображаетъ послѣдній парадъ при Императорѣ Александрѣ III на площади Зимняго дворца. Большинство лицъ, окружающихъ Царя, отличаются портретнымъ сходствомъ.

Памятный отдѣлъ обогатился двумя превосходными портретами усопшаго Императора. На одномъ изъ нихъ, работы С. К. Зарянко, изображенъ еще Наслѣдникъ Цесаревичъ и Великій Князь Александръ Александровичъ. Другой портретъ Императора, поражающій сходствомъ и первоклассною работой, принадлежитъ кисти знаменитаго, безвременно умершаго П. И. Крамского (рис. 1). Это даръ, принесенный музею А. А. Половцовымъ.

Картины г. Блинова „Тулонскій рейдъ“ и А. А. Парланда „Царскія регаліи“ и бюсты С. П. Боткина, работы М. М. Антокольскаго (даръ М. П. Боткина) и Я. К. Грота (преподававшаго почившему Императору русскую литературу), работы С. О. Целинскаго, заканчиваютъ небольшую коллекцію, дающую уже нѣкоторое понятіе о томъ громадномъ интересѣ, который будетъ представлять Памятный отдѣлъ Императора Александра III въ будущемъ, по завершеніи его.

Современность.

Исторія созданія „Іоанна Грознаго“ М. М. Антокольскаго.—Музыкальныя воспоминанія.—Душевная драма и показная сторона исторіи.—Картины изъ временъ Грознаго Царя.—Доисторическая картина В. П. Васнецова.—Заключительный аккордъ.

При входѣ и выходѣ изъ Памятнаго отдѣла Императора Александра III (въ залахъ XXVI и XXVIII) помѣщены двѣ статуи работы *М. М Антокольскаго*—„Христосъ“ (№ 912) и „Несторъ“ (№ 917); Христосъ—связанный передъ Пилатомъ, Несторъ—задумчиво пишущій свою лѣтопись. Еще далѣе (въ XXIX залѣ, въ которой находятся добавочные портреты изъ коллекціи князя А. Б. Лобанова-Ростовскаго, видѣнной нами въ нижнемъ этажѣ) помѣщена самая знаменитая изъ всѣхъ статуй М. М. Антокольскаго—„Іоаннъ Грозный“ (№ 915. см. рис. 39). Это было одно изъ первыхъ произведеній молодого скульптора, тогда, въ началѣ семидесятыхъ годовъ, еще совершенно неизвѣстнаго. „Іоаннъ“ сразу сдѣлалъ имя Антокольскаго извѣстнымъ и поставилъ его на ряду съ именами самыхъ выдающихся современныхъ ваятелей.

Въ своей „Автобіографіи“ М. М. Антокольскій сообщаетъ слѣдующія интересныя свѣдѣнія о томъ, какъ онъ работалъ надъ этимъ произведеніемъ.

„Я давно задумалъ создать „Ивана Грознаго“, образъ его сразу врѣзался въ мое воображеніе. Затѣмъ я задумалъ „Петра I“. Оба образа сильно преслѣдовали меня. Я готовъ былъ начать ихъ обоихъ; но какъ? Мое положеніе было таково, что даже одно желаніе было съ моей стороны дерзостью. Я остановился на „Иванѣ Грозномъ“.

„Настали каникулы, всѣ разъѣхались, классы закрылись, и я остался одинъ, царемъ среди массы гипсовыхъ фигуръ. Я

принялся за работу со всею энергіей, которою обладалъ: подъ напѣвъ гнулъ желѣзо, устраивалъ каркасъ, началъ обкладывать фигуру съ лихорадочною торопливостью... Работалъ, не чувствуя ни усталости, ни голода, сердился, волновался, гримасничалъ: то сжималъ ротъ, то раскрывалъ его, удерживая дыханіе. Такъ продолжалось дѣло часъ, два, шесть... Мнѣ хотѣлось передать все то, что я чувствую, все, что пережилъ, вложить свою душу въ эту глину, вдохнуть въ нее жизнь... Каждый штрихъ, каждый мазокъ я дѣлалъ съ трепетомъ... Такъ проходилъ день и наступалъ вечеръ; идя по набережной Невы, я машинально смотрѣлъ на кипучую ея жизнь, на корабли, на цѣлый лѣсъ мачтъ, на здоровыхъ носильщиковъ... а передо мною—все онъ, недовершенный образъ... Я уносилъ его домой и засыпалъ съ нимъ, нетерпѣливо ожидая завтрашняго дня.

„Прошло шесть недѣль. Работа быстро подвинулась, почти на половину; передо мною уже сидѣлъ манекенъ; складки клались удачно, и я продолжалъ работать съ жаромъ. Знакомые замѣтили мою худощавость, черноту подъ глазами... но я смѣялся, говорилъ, что у меня теперь масляница, что чернота подъ глазами пожалуй есть, но худобы никоимъ образомъ быть не можетъ.

„Но знаешь ли ты грозный образъ мой? Въ немъ духъ могучій, сила больного человѣка,—сила, передъ которой вся русская земля трепетала. Онъ былъ грознымъ; отъ одного движенія его пальца падали тысячи головъ; онъ былъ похожъ на высохшую губку, съ жадностью впивавшую кровь... и чѣмъ больше, тѣмъ больше жаждалъ. День онъ проводилъ, смотря на пытки и казни; а по ночамъ, когда усталая душа и тѣло требовали покоя, когда все кругомъ спало, у него пробуждались совѣсть, сознаніе и воображеніе; они терзали его, и эти терзанія были страшнѣе пытокъ... Тѣни убитыхъ

имъ подступаютъ, онѣ наполняютъ весь покой—ему страшно, душно, онъ хватается за псалтирь, падаетъ ницъ, бьетъ себя въ грудь, кается и падаетъ въ изнеможеніи... На завтра онъ весь разбитъ, нервно потрясенъ, раздраженъ... Онъ старается найти себѣ оправданіе, и находитъ его въ поступкахъ людей, его окружающихъ... Подозрѣнія превращаются въ обвиненія, и сегодняшній день становится похожимъ на вчерашній... Онъ мучилъ и самъ страдалъ. Таковъ „Иванъ Грозный“. Но вотъ вопросъ: почему онъ остался у народа такимъ легендарнымъ? Почему воспѣваютъ его? Почему его ликъ до сихъ поръ заманчивъ для насъ? Почему мое изображеніе его такъ понравилось и приковало всѣхъ? Не потому ли, что мы любимъ сумерки?“

Въ слѣдующихъ послѣднихъ семи залахъ размѣщено болѣе ста картинъ, бюстовъ и статуй современныхъ русскихъ художниковъ. Я буду останавливаться лишь на тѣхъ картинахъ, про которыя я могу привести какую-либо историческую, либо литературную справку, не всякому извѣстную; картины же, которыя подобной справки не требуютъ, я буду обходить молчаніемъ, не распространяясь объ ихъ художественныхъ красотахъ, которыя сами собою бросаются въ глаза.

Въ первой залѣ (XXX) среди нѣсколькихъ картинъ знаменитаго *И. Н. Крамского* (р. 1837, ум. 1887) каждый истинный любитель музыки, переживший семидесятые годы, почувствуетъ, какъ у него защемитъ сердце при взглядѣ на фигуру несравненной пѣвицы Е. А. Лавровской (княгини Цертелевой), стоящей на эстрадѣ залы Дворянскаго собранія въ Петербургѣ (№ 1640). Этотъ образъ вызываетъ воспоминанія о незабвенныхъ и съ тѣхъ поръ болѣе не повторявшихся музыкальныхъ наслажденіяхъ.

Двѣ небольшія, но превосходныя картинки *Василія Васильевича Верещагина* „Побѣдители“ (№ 1884) и „Побѣжден-

ные“ (№ 1885),—обѣ даръ Государя Императора,—даютъ хорошее представленіе о „трезвомъ реализмѣ“ этого всемірно-знаменитаго художника, нѣсколько крупныхъ произведеній котораго украшаютъ Московскую городскую галлерею братьевъ Третьяковыхъ.

Портретъ графа Л. Н. Толстого (№ 1659) кисти недавно скончавшагося *Николая Александровича Ярошенко* (р. 1846, ум. 1898) принадлежитъ къ числу лучшихъ портретовъ знаменитаго автора „Войны и мира“ и „Анны Карениной“.

Надъ дверью въ слѣдующую залу виситъ портретъ, тоже работы Н. А. Ярошенко, Николая Николаевича Ге (№ 1660), „Тайную вечерю“ котораго мы видѣли въ большой залѣ, названной мною „Послѣднимъ историческимъ чертогомъ“.

Въ слѣдующей залѣ (XXXI) самая замѣчательная картина принадлежитъ кисти именно этого Н. Н. Ге. Это одна изъ любопытнѣйшихъ картинъ изъ русской исторіи—„Императоръ Петръ I допрашиваетъ царевича Алексѣя Петровича въ Петергофѣ“ (№ 115). Дѣйствіе происходитъ въ средней большой комнатѣ въ извѣстномъ дворцѣ „Монплезиръ“, на берегу моря. Весь этотъ домикъ-дворецъ, построенный въ голландскомъ вкусѣ начала XVIII вѣка, остался до сихъ поръ въ неизмѣнномъ видѣ; сохранила свой прежній обликъ и средняя зала, въ которой Н. Н. Ге дѣлалъ этюды съ натуры. Лица отца и сына схожи съ лучшими современными портретами. Внутренняя драма говоритъ сама за себя. До сихъ поръ отецъ еще надѣялся. Но доказательства измѣны — налицо. Еще мгновеніе и отца больше не будетъ; останется лишь судья и государь.

Рядомъ виситъ другая историческая картина, въ которой не два дѣйствующихъ лица, а нѣсколько десятковъ. Тамъ—глубокая, душевная историческая драма, здѣсь—показная сторона исторіи. Это „Первый актъ въ Императорской Академіи

Художествъ“ (№ 338), картина *В. И. Якобія*. На первомъ мѣстѣ возсѣдаетъ Императрица Елисавета Петровна, основательница Академіи. Къ ней подходитъ Нв. Нв. Шуваловъ, создатель Академіи. Отъ всей картины вѣетъ пышнымъ, роскошнымъ, накрахмаленнымъ и напудреннымъ XVIII вѣкомъ.

Въ продолговатой XXXII залѣ виситъ у самаго входа налѣво картина *А. Н. Новоскольцова*: „Послѣднія минуты митрополита Филиппа“ (№ 220). Произведеніе это переноситъ насъ всецѣло во времена Грознаго царя. Митрополитъ Филиппъ имѣлъ нравственное мужество въ Успенскомъ соборѣ, въ Москвѣ, отказать въ благословеніи царю Іоанну въ наказаніе за его жестокости. Мощи митрополита почіютъ близъ этого самаго мѣста въ знаменитомъ московскомъ соборѣ, но закончилъ онъ свои многострадальные дни въ Твери, въ Отрочемъ монастырѣ, замученный Малютою Скуратовымъ.

Изъ трехъ картинъ *И. К. Айвазовскаго,* помѣщенныхъ здѣсь, любопытны по времени написанія два вида (№№ 8 и 9), изъ которыхъ одинъ написанъ въ 1867 году, а другой—черезъ 30 лѣтъ, въ 1897 году, когда художнику было уже за 80 лѣтъ.

Бюстъ извѣстнаго пейзажиста *Алексѣя Петровича Боголюбова* (р. 1824, ум. 1896), работы М. А. Чижова, стоитъ здѣсь очень кстати, такъ же какъ и бюстъ И. К. Айвазовскаго, въ виду того, что тутъ же висятъ очень хорошіе пейзажи первой, самой лучшей манеры Боголюбова.

Въ Памятномъ отдѣлѣ мы любовались превосходнымъ портретомъ Императора Александра III, работы *И. Н. Крамского*, затѣмъ видѣли еще нѣсколько прекрасныхъ вещей его. Здѣсь, наконецъ, висятъ два портрета его работы, изумительные по сходству и жизненности исполненія: философа и литератора Вл. С. Соловьева (№ 166) и дочери самого художника (№ 165).

Въ небольшой комнатѣ (XXXIII) очень интересны по сходству и исполненію портреты И. С. Тургенева (№ 298) *А. А. Харламова* и философа Н. Н. Страхова (№ 257) работы *И. Е. Рѣпина*.

Любопытны также двѣ картины *В. Г. Перова*: „Французскій рабочій“ (№ 233) и „Портретъ г. Борисовскаго“ (№ 234), дающіе болѣе вѣрное понятіе о знаменитомъ жанристѣ, чѣмъ „Пугачевъ“ и „Первые христіане“, видѣнные нами раньше.

Въ угловой квадратной залѣ (XXXIV) развѣшанъ цѣлый рядъ интересныхъ историческихъ картинъ. Отъ входа налѣво виситъ картина *Ѳедора Емельяновича Бурова* (р. 1843, ум. 1896), изображающая узника Іоанна Антоновича въ Шлиссельбургской крѣпости (№ 82). Сомнѣваюсь, чтобы посѣтитель, въ голубой лентѣ ордена св. Андрея Первозваннаго, былъ бы Императоръ Петръ III. Кажется, что Петръ Ѳеодоровичъ въ Шлиссельбургской крѣпости не былъ и Іоанна Антоновича не посѣщалъ. Вѣрнѣе, что это графъ Григорій Григорьевичъ Орловъ, на что указываетъ и сходство. Эта сцена изъ романа Данилевскаго „Мировичъ“.

Большая картина профессора *Василія Петровича Верещагина*, расписывающаго въ настоящее время Великую лаврскую церковь въ Кіево - Печерской лаврѣ, воскрешаетъ въ памяти одну изъ трогательнѣйшихъ страницъ русской исторіи, это—„Осада Троицко-Сергіевой лавры“ (№ 100).

У праваго окна виситъ любопытная картина *Александра Дмитріевича Литовченко* (р. 1835, ум. 1890): „Сокольники царя Алексѣя Михайловича“ (№ 180). Картина эта воспроизводитъ интересный случай изъ времени Тишайшаго царя. Царь Алексѣй Михайловичъ, какъ извѣстно, очень любилъ соколиную охоту и у него были превосходные соколы, но они держались въ большомъ секретѣ и никому не показыва-

лись. Посолъ австрійскаго императора Леопольда долго напрасно добивался разрѣшенія взглянуть на драгоцѣнныхъ птицъ. Наконецъ это разрѣшеніе было дано. Сокольники въ богатыхъ кафтанахъ предстали передъ нѣмцами, которые поспѣшили зарисовать тѣхъ и другихъ. Любопытна одна мелочь: сокольники, изображенные на картинѣ,—это нижніе чины охоты, по-теперешнему—егеря. Но стоитъ измѣнить двѣ буквы въ окончаніи слова и получится—„сокольничій“, т.-е. высшій чинъ въ охотничьей іерархіи, нѣчто вродѣ оберъ-егермейстера.

Другая картина того же художника „Іоаннъ Грозный показываетъ свои сокровища англійскому послу Горсею“ (№ 179) напоминаетъ общеизвѣстную послѣднюю сцену трагедіи гр. А. К. Толстого „Смерть Іоанна Грознаго“.

У окна наверху виситъ картина *В. И. Якобія* „Свадьба въ ледяномъ домѣ на Невѣ при Императрицѣ Аннѣ Іоанновнѣ“ (№ 337), извѣстная по многочисленнымъ олеографическимъ снимкамъ.

Около выходной двери повѣшена другая чрезвычайно популярная и распространенная въ массѣ литографій картина, кисти знаменитаго знатока лошадей *Николая Егоровича Сверчкова* (р. 1817, ум. 1898), „Императоръ Николай I въ саняхъ“ (№ 263).

Нельзя не указать еще на двѣ хотя и не историческія, но очень интересныя картины.

У лѣваго окна виситъ картина „Балаганы въ Парижѣ“ (№ 89). Кто бы могъ подумать, что авторъ этого бойкаго жанра—ни кто иной, какъ знаменитый создатель новой возрожденной церковной русской живописи В. М. Васнецовъ! Картина эта, разумѣется, писана, въ „доисторическое“ время его дѣятельности, когда онъ занимался жанровыми темами.

У входной двери виситъ картина „Воскресное чтеніе въ

сельской школѣ“ (№ 35), принадлежащая кисти *Н. П. Богданова-Бѣльскаго*, ставшаго въ послѣднее время однимъ изъ лучшихъ нашихъ портретистовъ.

Мраморныя фигуры „Умирающаго Сократа“ (№ 913) и „Голова Іоанна Крестителя“ (№ 911) принадлежатъ рѣзцу *М. М. Антокольскаго*, творенія котораго представлены въ Русскомъ музеѣ чрезвычайно полно.

Въ двухъ послѣднихъ залахъ находится много красивыхъ пейзажей, въ томъ числѣ превосходныя вещи покойныхъ *Р. Г. Судковскаго* и *И. И. Шишкина*.

Заключительная изящная комната (XXXVII) передъ выходомъ на лѣстницу, украшена бюстами Великаго Князя Михаила Павловича и супруги его Великой Княгини Елены Павловны, бывшихъ Августѣйшихъ хозяевъ Михайловскаго дворца, и такимъ образомъ заключительный аккордъ музея снова переноситъ насъ въ доброе старое время, ставшее намъ столь милымъ.

Рис. 1. Портретъ Императора Александра III, картина И. Н. Крамскаго.

Рис. 2. Видъ зданія Русскаго музея Императора Александра III.

Рис. 3. Видъ верхней площадки и главной лѣстницы.

Рис. 4. Видъ одной изъ дверей въ залѣ XXIV.

Рис. 5. Плащаница, картина В. М. Васнецова.

Рис. 6. Приснославное побоище Мамаево, картина А. М. Матвѣева.

Рис. 7. Портретъ Д. Н. Трощинскаго, картина В. Л. Боровиковскаго.

Рис. 8. Портретъ Фетъ-Али Мустафы-Кули Хана, брата Персидскаго шаха, картина В. Л. Боровиковскаго.

Рис. 9. Портретъ гр. П. В. Завадовскаго, картина Іоанна Баптиста Лампи.

Рис. 10. Видъ Бакчисарая, картины Ѳ. Я. Алексѣева.

Рис. 11. Праздникъ въ провинціальномъ городкѣ, картина П. М. Танкова.

Рис. 12. Мареа Посадница у Ѳеодосія Борецкаго, картина Д. И. Иванова.

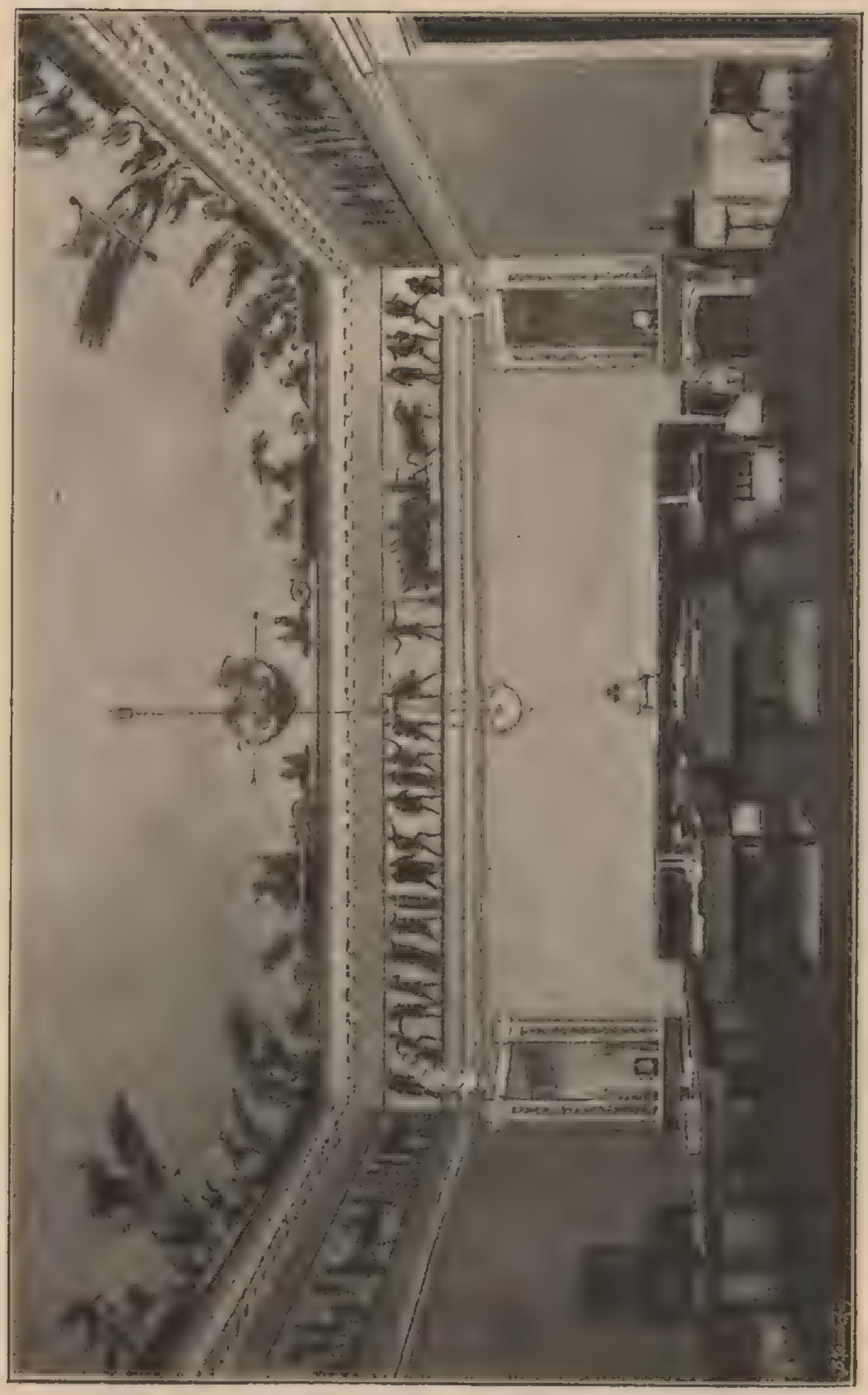


Рис. 13. Кабинетъ Императора Александра I въ Зимнемъ дворцѣ, картина Л. С. Плахова.

Рис. 14. Бивуакъ казаковъ, картина А. О. Орловскаго.

Рис. 15. Мастерская профессора Басина, картина К. А. Зеленцова.

Рис. 16. Портретъ генерала Ермолова, картина П. Захарова.

Рис. 17. Портретъ Д. В. Давыдова, картина О. А. Кипренскаго.

Рис. 18. Гумно, картина А. Г. Венеціанова.

Рис. 19. Гаданіе на картахъ, картина А. Г. Венеціанова.

Рис. 20. Видъ Амальфи близъ Неаполя, картина С. Ѳ. Щедрина.

Рис. 21. Видъ Сорренто близъ Неаполя, картина С. Ѳ. Щедрина.

Рис. 22. Внутренній видъ пещеры Рождества Христова въ Виѳлеемѣ, картина М. Н. Воробьева.

Рис. 23. Видъ Московскаго Кремля, картина М. П. Воробьева.

Рис. 24. Послѣдній день Помпеи, картина К. П. Брюллова.

Рис. 25. Портретъ г-жи Сокуровой, картина С. К. Зарянко.

Рис. 26. Смотрины въ купеческомъ домѣ (Сватовство майора), картина П. А. Федотова.

Рис. 27. Общій видъ первой залы съ верхнимъ свѣтомъ (XXIV-й).

Рис. 28. Явленіе воскресшаго Христа Маріи Магдалинѣ, картина А. А. Иванова.

Рис. 29. Общій видъ второй залы съ верхнимъ свѣтомъ (XXV-й).

Рис. 30. Сатиръ, разувающій Нимфу, группа П. Л. Ставассера.

Рис. 31. Тайная вечеря, картина Н. Н. Ге.

Рис. 32. Запорожцы, сочиняющіе письмо турецкому султану, картина И. Е. Рѣпина.

Рис. 33. Св. Николай Чудотворецъ, картина И. Е. Рѣпина.

Рис. 34. Поцѣлуйный обрядъ, картина К. Е. Маковскаго.

Рис. 35. Масляница (балаганы на Адмиралтейской площади), картина К. Е. Маковского.

Рис. 36. Первый шагъ, группа Ѳ. Ѳ. Каменскаго.

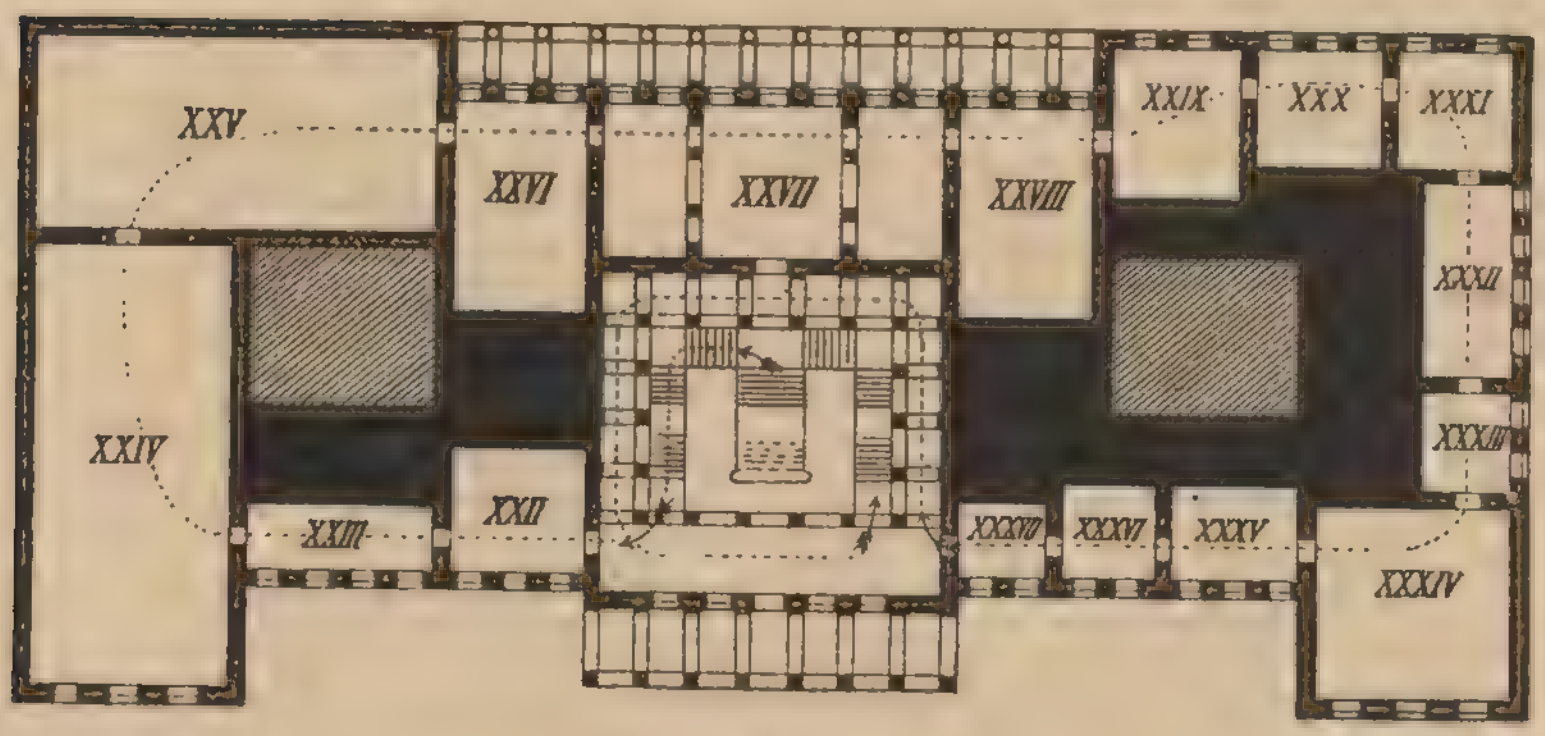
Рис. 37. Общій видъ залы XXVII-й

Рис. 38. Іоаннъ Грозный, статуя М. М. Антакольскаго.

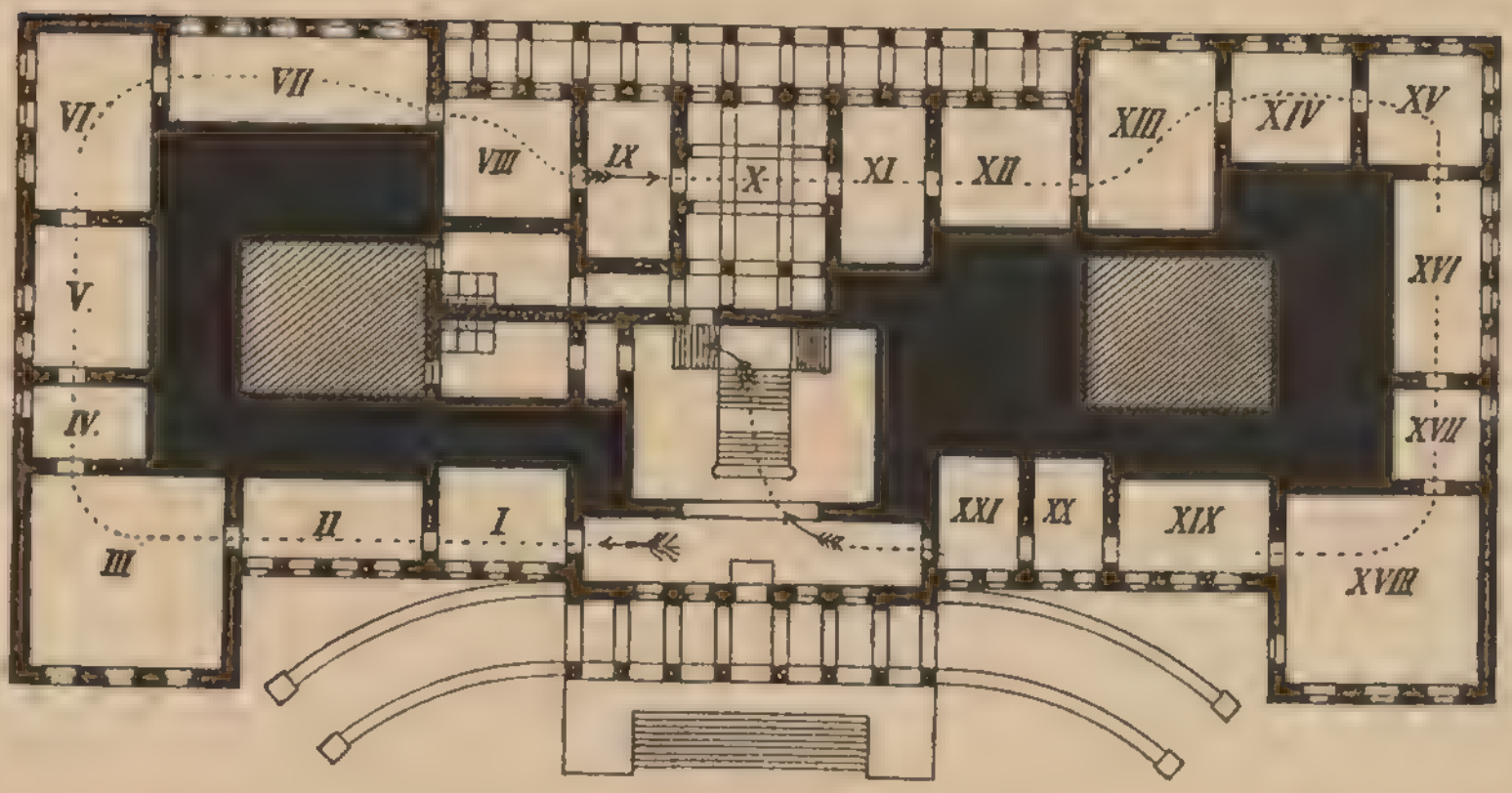
Планъ-Путеводитель

Русскаго музея Императора Александра III.

Верхній этажъ.



Нижній этажъ.



Цѣна 60 коп.

215.